AUTORI ITALIANI D'OGGI

LAURA GROPALLO

AUTORI ITALIANI D'OGGI

ANTONIO FOGAZZARO
GABRIELE D'ANNUNZIO — MATILDE SERAO
GIOVANNI VERGA — GEROLAMO ROVETTA
CONCLUSIONE

TORINO - ROMA
CASA EDITRICE NAZIONALE
ROUX E VIARENGO
1903

ANTONIO FOGAZZARO

ANTONIO FOGAZZARO

« Al fragor d'una lontana
Battaglia vo per tenebre deserte
Pensoso in arme. Ove si pugna un posto
Serbato mi è. Per ogni amica fede
Che fuor dal fango imperioso affranca,
Per ogni forte amor, per ogni sdegno
Che s'accendon da lei, soldato, avanti! ».

(Novissima verba).

Queste nobili parole del Fogazzaro stesso dovrebbero esser poste come epigrafe a tutta l'opera sua; poichè esse ricongiungono in un'unità sola la triplice attività sua, filosofica, poetica e romantica. Il Fogazzaro non è solamente il soldato che obbedisce passivo alla consegna; ma egli ha bensì proceduto sempre raccolto nella « Bellezza della Idea » che lo spingeva, qualunque fosse la forma della battaglia, verso una data mèta. In ogni luogo, ove si pugnasse, ma anche dove ogni lotta era abbandonata dagli ignavi e

dagli indolenti, egli è stato l'apostolo infaticabile di una fede: una, sotto le sue molteplici apparenze. Perciò nei suoi due volumi, *Discorsi* ed *Ascensioni Umane*, troviamo la filiazione di tutta la opera sua poetica e romantica, sì che quella filosofica serve d'introduzione e di spiegazione alle altre due.

Ciò, s'intende, nel più largo significato; errerebbe chi supponesse che ogni parola di quei due volumi possa valer come commento, o possa esser trasportata nella poesia e specialmente nel romanzo fogazzariano. Ad esempio, le *Ascensioni Umane*, libro che tratta in particolar modo del possibile accordo fra le teorie scientifiche dell'evoluzione e le tradizioni bibliche intorno alla creazione, non può strettamente ricondursi al lavoro romantico e poetico dello scrittore vicentino. Ma l'opera filosofica è, in generale, così significativa dell'indirizzo mentale suo e della sua assidua preoccupazione, che ci sembrerebbe, trascurandone l'esame, di non poter far conoscere per intero il pensiero fogazzariano.

Le *Ascensioni Umane* raccolgono alcune conferenze, tenute in diverse città e in periodi differenti; e il volume è preceduto da un proemio che riassume l'idea madre dell'autore. Egli combatte strenuamente i pusillanimi di cervello o di cuore, che vedono in ogni interpretazione non

ortodossa un pericolo contro la fede, e i moltissimi che poggiano il loro ateismo sull'insufficienza e sull'inesattezza dei dati storici, base dei racconti biblici. Combattendo per una fede larga e calda, egli accetta la teoria dell'evoluzione, in quanto che il concetto di una creazione, svolgentesi in un fecondo progresso, gli sembra meglio rispondere ad una intelligenza divina. All'opposto, la dottrina ortodossa, che fa procedere ogni specie da un atto creativo particolare, rimpiccolisce nel pensiero del Fogazzaro l' idea della potenza di Dio.

Il primo studio del volume è dedicato a discuter la memoria del prof. Grassmann, dalla quale fu vinto il concorso bandito dalla Facoltà teologica dell'Università di Monaco col « Si espongano e si raffrontino le teorie di Sant'Agostino e di Darwin circa la creazione ». In quanto al lavoro del professore tedesco, il Fogazzaro, fedele al proprio apostolato, è insoddisfatto; chè l'autore insiste piuttosto sulle dissimiglianze fra le teorie di Sant'Agostino e quelle del naturalista inglese, che non sui loro punti di raffronto. Ma il desiderio d'un accordo è fondato dal Fogazzaro sopra argomenti sentimentali, anzichè strettamente logici. Spinto dall'entusiasmo, egli si è accontentato di fissar concordanze molto superficiali, o di cui non tutte le parti rispondono

al suo asserto. È vero, ad esempio, che Sant'Agostino è stato assai libero nell'interpretazione dei sacri testi; è vero che Sant'Agostino parla ripetutamente di una « materia informe », ma atta a ricevere ogni sorta di forma; è vero che esplicitamente si esprime: « Nel principio fece Dio il cielo e la terra, significando così il complesso delle creature visibili ed invisibili, ma non già nel loro essere compiuto, bensì come in isbozzo; materia greggia degli enti futuri, confusi e non esistenti per qualità e per forma se non rispetto all'ordine che tengono ora fra loro, per cui son detti cielo e terra; cioè sostanze spirituali e corporee ». Ma questo passo, e molti altri che a questo si possono aggiungere, non provano un gran che in favore della tesi che il Fogazzaro propugna. Vediamolo.

In primo luogo, la sostanza mutevole di Sant'Agostino crea non solo sostanze corporee, ma anche spirituali, come gli angeli. Ora, noi ci chiediamo in qual modo il Fogazzaro non abbia capito che ciò muta radicalmente le condizioni positiviste della teoria evoluzionista; giacchè in che maniera un principio materiale può generare fenomeni che non siano tali?

In secondo luogo, se il Fogazzaro ricorre a Sant' Agostino per giustificar l'ortodossia della interpretazione scientifica dei testi biblici, egli

dimentica però che il tono di Sant'Agostino, nel rispondere a possibili obiezioni, non è di chi si senta al riparo d'ogni accusa di eterodossia.

Ma, dominato dal proprio ideale, il Fogazzaro non ha voluto piegarsi ad argomentazioni molto rigorose. Così, quando invoca l'autorità di Sant'Agostino per approvare il libero esame dei libri sacri, non riflette che un simile esame conduce all'eresia o, per lo meno, al protestantesimo. Nè il Fogazzaro fa una critica più fine, allorchè aiuta la dimostrazione della pretesa ortodossia dei principii trasformistici col dire che i suoi fondatori, quali i Lamark, i Geoffroy St-Hilaire, i Darwin, hanno creduto in un Dio creatore dell'uomo. Ora, l'esistenza di Dio, per il credente ortodosso, è indissolubilmente legata alla tradizione biblica; ed il credere ad un Dio che non riposi su quella, che non operi e non parli come in quelle pagine divine è detto abbia operato e parlato, equivale per la Chiesa a non credervi. Per ciò il Fogazzaro, fervente seguace della Chiesa cattolica, contraddice alla propria fede, propagando cotesta dottrina.

La seconda conferenza tratta ancora dell'evoluzione. Egli ascende alla genesi del concetto darwiniano, studiandolo a traverso tutti i precursori del Darwin e nel Darwin stesso; e cotesta rapida rivista prova come le teorie darwiniane

sian venute evolvendosi già molto tempo prima del celebre naturalista.

Anche in questo studio l'argomentazione del Fogazzaro lascia assai a desiderare; anche qui il suo zelo apostolico lo tradisce. Non v'è, forse, contraddizione ad ammettere col Darwin stesso che la religione naturale è una spiegazione incompiuta e, quindi, riconoscere che quella teoria in parte posa sopra un'incognita; e nondimeno attribuire a Dio cotesto imperfetto disegno? E come un disegno così inadeguato, ai suoi fini, può celebrar la grandezza e la potenza di Dio, suscitando nel Fogazzaro un'ammirazione sì sconfinata? Qui, a dir il vero, egli si giova del sofisma che Iddio è tanto più grande ed ammirevole, quanto più l'opera sua creativa risponde ad uno svolgimento più largo e, quindi, più lontano dal nostro intendimento. Ma, in realtà, noi ignoriamo in qual modo il Fogazzaro creda di glorificare Dio, attribuendogli una potenza creatrice, fondata bensì sopra un ragionamento scientifico, ma tanto più ammirevole quanto più è incomprensibile.

Le accuse non sono, infatti, mancate a un sì curioso modo di fissar l'accordo tra la scienza e la religione; e ad alcune risponde lo stesso Fogazzaro nella Conferenza, tenuta a Roma su « L'origine dell'Uomo » ed inclusa in questo

libro. Ma le sue giustificazioni sono esaurienti? Noi non osiamo affermarlo; e cominciamo anzi col dire che, circa l'atteggiamento preso dalla Chiesa di fronte all'evoluzione, le sue difese non sono sempre esatte. Il professor Mivart, se non erriamo, s'ebbe la scomunica da Leone XIII per aver tentato l'accordo delle idee evoluzioniste con la fede. D'altra parte, le autorità, che invoca a sostegno de'suoi sforzi, non gli giovano troppo; e quando cita il Lubbock: « Una dottrina che insegna l'umiltà in riguardo al passato, la fede nel presente, la speranza nell'avvenire, non può essere inconciliabile con la verità religiosa », egli ci sembra tratto in inganno da argomenti sentimentali più che scientifici.

Nè meglio è ispirato, allorchè rimane in questo ultimo campo. Costretto ad ammetter l'identica origine per l'uomo, come per l'animale, egli, difendendo l'esistenza dell'anima umana, cade nell'inevitabile assurdo di supporre che nell'embrione umano, giunto ad un certo grado di sviluppo impossibile a precisarsi, l'anima venga creata a simiglianza divina.

Quanto più logica e più razionale, invece, è l'opinione del Cartesio che nega l'anima agli animali, considerandola quale prerogativa speciale di un ammirevole funzionamento cerebrale, coordinato e complesso a cui essi non pervengono!

Le *Ascensioni Umane* si possono scindere in due parti: la prima, dedicata precipuamente alla controversia religiosa; la seconda, che racchiude tre conferenze, le quali hanno carattere più letterario che scientifico.

I temi rimangono però sempre astratti, e nel primo saggio, *Progresso e felicità*, possiamo riallacciare il pensiero del Fogazzaro a quello di un grande filosofo, il Leibnitz. Anch'egli fa risalire l'ordine e l'armonia dell'universo ad un principio divino; anche per il Leibnitz v'è nel disegno generale, a cui tutti gli esseri umani cooperano compartecipandovi, alcunchè di misterioso che toglie agli occhi nostri la visione della sua finalità, sebbene essa esista. Ecco, dunque, da qual fonte deriva l'ottimismo del nostro scrittore. Ed anche il concetto di un progresso senza interruzione è stato tolto dal Fogazzaro al Leibnitz, che scriveva: « il presente è gravido dell'avvenire; il futuro può leggersi nel passato, il lontano è espresso da ciò che è vicino ». E s'intende che il filosofo tedesco non vedesse la ragione di questo progresso se non in Dio.

L'ultimo discorso, *Scienza e Dolore*, è pure leibnitziano, e forse in modo ancora più intimo. Là ove, dopo aver detto del dolore originato dal non arrivare a conoscer l'essenza ultima delle cose, inneggia ad esso quale ad un prezioso

ANTONIO FOGAZZARO

vive in virtù della forma, quale è, dei mille modi d'espressione, il migliore? Quale specie di vocaboli dovrà egli scegliere? I familiari o i sublimi? I comuni od i rari? E, una volta fatta attentamente la scelta, a quale prosodia si atterrà egli? Rimarrà fedele a norme metriche tradizionali, o ne tenterà di nuove?

Il Fogazzaro ha risposto a tali quesiti, sperando in un artista colto e conoscitore sicuro del vocabolario più ricco e vario. Questo vocabolario deve agevolare la comprensione del lettore, non intralciarla; come pure non bisogna far abuso di parole rare o difficili, ma bensì usare di quelle appropriate ad una percezione rapida e diretta, ed all'indole speciale del lavoro prescelto.

Interessante osservazione, perchè svela il metodo d'arte dell'autore di *Miranda*. Nè qui si fermano i documenti rivelatori di cotesta conferenza. I giudizi del Fogazzaro sopra i poeti, appartengano essi al passato o sian contemporanei, parlano tutti in favore di un alto, assiduo esercizio della giustizia e della equità, e sono riprova di una grande sincerità e probità letteraria.

Lo abbiamo già detto: le *Ascensioni Umane* valgon solo in parte alla diretta interpretazione dell'opera artistica del Fogazzaro: indicano una tendenza ad una continua preoccupazione reli-

giosa, ma non implicano la base psicologica e morale dei personaggi romantici dell'autore, che è invece contenuta nei *Discorsi*. Qui, la sua parola, abbandonato il pesante bagaglio scientifico biologico, diviene vivida e lucida quasi una lampada d'alabastro che rifletta un lume interiore: ma non pertanto tutti questi studi hanno uno stesso carattere. Alcuni, come i due articoli sullo *Zanella*, ci fan penetrare ancora una volta nell'intimo dell'anima sua. Poichè, in quel prete profondamente religioso e pur tanto liberale, sì da odiare il dissidio fra Stato e Chiesa ed il dominio austriaco in Italia (considerandoli ambedue quali elementi di disunione del nostro paese), egli ama ed investiga l'anima di un fratello maggiore. In una sola cosa non è con lui. Anche lo Zanella ha tentato nell'opera sua l'accordo fra la scienza ed il dogma. Soltanto, e qui sta il segreto rammarico del Fogazzaro, la prova, giudicata alla stregua dell'indole sua, è riuscita fiacca. Poichè lo Zanella aveva accolto la conciliazione fra il racconto biblico e la tesi scientifica della creazione, egli doveva diffondere l'idea propria con ardore di propaganda. Allo spirito apostolico del Fogazzaro, l'indifferenza dello Zanella appare quale una colpevole defezione di un soldato che non apprezzi il valore del principio per cui combatte. Il lato morale

della figura dello Zanella costituisce la parte più importante dello studio fogazzariano.

L'analisi dell'opera poetica sua fluisce piana, nè è mai pretesto a focose discussioni estetiche. Chi legga con attenzione quella critica, scritta da un poeta, sarà anzi sorpreso di non trovarvi accenno alcuno a questioni di metrica. Gli è che praticamente, nonostante le affermazioni contenute nel *Poète de l'Avenir*, qualunque problema formale impallidisce per il Fogazzaro dinanzi alla voluttà d'investigare un'indole umana così affine, e, tolte poche divergenze, così amica alla sua.

Più in armonia invece con la natura del suo lavoro romantico, ove l'evocazione dei morti ha tanta parte, è lo studio: *Per una nuova scienza*, che fa pure parte di questo volume. Egli, e ben si intende, ama d'interpretar l'ipnotismo e tutto ciò che, in termini generali, viene compreso nella denominazione di fenomeni psichici occulti, secondo un'ipotesi spiritualista.

E qui la tesi, per cui combatte, è assai più facile a sostenersi che non l'accordo sognato tra scienza e dogma: giacchè, non essendo ancor nota l'intima natura della condizione ipnotica, qualunque ipotesi è possibile. Le scuole autorevoli sono tre: quella che s'appoggia al magnetismo animale del Mesmer, e che, sotto nuove forme, rifiorisce in oggi più che mai; quella de-

rivata dallo Charcot, la quale si ostina a dire che lo stato ipnotico è una peculiare condizione patologica; e finalmente la scuola di Nancy, capitanata dal Bernheim, che spiega l'ipnotismo con la suggestione. Secondo quest'ultima, essa non sarebbe che l'atto attraverso a cui un'idea viene introdotta nel cervello; ed ammesso che l'idea non sia se non un frutto della sensazione, la tesi del Bernheim conduce a farci supporre che non v'ha funzione organica che sfugga all'azione di quella. È facile intender come una tale lezione materialista adombri il Fogazzaro, che trova, nella propria fede religiosa, ipotesi ben più confortanti. I fenomeni ipnotici sono il risultato di un pensiero a cui l'organismo è subordinato; e, quindi, l'ipnotismo prova ancora una volta, e luminosamente, la forza dell'idea, così grande da modificare ed alterare sino nelle più profonde manifestazioni sue la personalità nostra.

Tuttavia, l'ipnotismo non costituisce che una parte di quei fenomeni occulti a traverso ai quali gli spiritualisti si sforzan di determinare l'esistenza di forme soprannaturali. Invero il Fogazzaro, nel suo studio, non parla che della trasmissione del pensiero e dei fenomeni di chiaroveggenza di cui si vale la società inglese per le ricerche psichiche. E avrebbe potuto anche aggiungere, ai suoi materiali di misticismo moderno,

l'Odismo che ammette la facoltà singolare, per certe persone sensibili, di vedere nelle tenebre un fluido misterioso. Avrebbe, inoltre, potuto parlare della teoria del filosofo tedesco Carlo von Prel, secondo la quale l'anima, essendo una sostanza, è il principio organatore del corpo. Perciò, separandosi dal corpo, ma conservando tutta la sua facoltà organatrice, essa può ancora incorporarsi in altra forma. Quest'anima corporea può, ad ogni istante, disgiungersi dal proprio corpo e la sua separazione ordinaria avviene al momento della morte; ma può anche allontanarsi dal corpo del vivente ed apparire ad altri uomini. Ad ogni modo, l'anima provvista del suo corpo astrale può, per l'immortalità sua, riapparire dopo la morte del corpo naturale, e, così abbiamo gli spettri. Oppure questa apparizione d'oltre tomba del corpo astrale può essere evocata dal desiderio del *Medium;* e ciò spiega la materializzazione degli spiriti.

Frammentariamente, il Fogazzaro avrebbe potuto valersi di una tale teoria come spiegazione spiritualista dei fenomeni telepatici, se non addirittura spiritici; ma egli ha preferito invece di fondar le sue interpretazioni sull'ipotesi ortodossa dell'esistenza di un principio animatore distinto dal corpo.

A dire il vero, l'interpretazione del Fogazzaro

è più sentimentale che logica e più rettorica che convincente; poichè, a sostegno dell'indipendenza e della prevalenza dello spirito dalla materia, non porta alcun valido argomento. E come mai ciò sarebbe possibile? Ma, ove la scienza non pone lealmente che dei punti interrogativi, gli spiritualisti hanno buon giuoco: *audaces fortuna juvat.*

Le questioni ipnotiche possono interessare il romanziere come un elemento drammatico e psicologico del proprio lavoro; e, perciò, non è solo un movente religioso, ma anche artistico quello che conduce il Fogazzaro alle investigazioni intorno ad *una scienza nuova.*

Le stesse ragioni d'arte lo spingono a trattare una questione eternamente innestata all'opera romantica: vogliamo dire l'amore. All'argomentazione sua è pretesto l'affermazione del Manzoni che « l'amore è necessario a questo mondo; ma ve n'ha quanto basta e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo...; è dunque opera imprudente l'andarlo fomentando cogli scritti; e ne sono, aggiunge il Manzoni, tanto persuaso che, se un bel giorno, per prodigio, mi venissero ispirate le pagine più eloquenti d'amore che un uomo abbia mai scritto, non piglierei la penna per metterne una linea sulla carta, tanto son certo che mi pentirei ». Che risponde il Fo-

gazzaro a tali severi propositi? La questione è vitale; essa ha fatto sopprimere nei *Promessi Sposi* ogni manifestazione d'amore fra i due fidanzati. Il nostro scrittore biasimerà o approverà egli una simile determinazione? Badiamo; la sua parola ha qui un' importanza speciale, perchè indica la linea di condotta a cui s'atterrà nel suo lavoro d'immaginazione. Ebbene, egli si ribella a cotesto concetto manzoniano, che a lui sembra, sotto questo aspetto, unilaterale e bigotto, e che egli crede originato da uno spavento troppo eccessivo per l'affermazione dello Schopenhauer, che l'amore non sia se non l'unione di due esseri atta a propagare la specie.

Va bene, afferma il Fogazzaro, questa finalità esiste, ma non è la sola; anzi, secondo le sue parole, è la meno essenziale nell'accordo fra due creature umane. L'amor vero può anche essere senza unione materiale, può conservarsi oltre la cessazione di questa; cioè a dire che è possibile la fusione intera di due anime congiunte in uno stesso spirito d'abnegazione e di sacrificio; e, anzi, essa sola esprime un amore veramente profondo ed imperituro. Il Fogazzaro rimarrà fedele nel suo lavoro a una simile conclusione, che è come al solito d'indole spiritualista. Nel *Piccolo mondo antico*, il vincolo materiale di Franco e di Luisa non impedirà disunioni profonde fra

di loro; e in *Daniele Cortis*, invece, quello sentimentale e morale terrà luogo di qualunque legame fisico. La dimostrazione di un siffatto principio, il Fogazzaro dei *Discorsi* la trova in esempî tratti da vite di poeti, o da opere poetiche; ma in seguito la sua teoria deriverà e poggierà su ideali assai più astratti.

Il volume dei *Discorsi* si chiude con due studî che compendiano quesiti a cui appunto egli finirà per informar l'opera sua; poichè era pure inevitabile che uno spirito, attratto dalla vita contemplativa e con l'attitudine all'osservazione interna, si lasciasse imbevere dai concetti filosofici rosminiani, come le radici di un albero si lascian penetrare dall'acqua vivida di una sorgente.

Ed a sostegno di una tale tesi, si aggiunga che il Fogazzaro non ha un arguto spirito di critica, trascinato com'è dalla sua passione d'apostolo; e perciò la figura e l'opera del Rosmini dovevano condurlo all'entusiasmo che è nei due studi. Nè lo diciamo, s'intende, per negare il nostro omaggio alla profonda intelligenza ed all'opera poderosa del filosofo italiano, ma l'ammirazione non deve far velo a nessun equo giudizio. Come dice il Gioberti: « *Errori di Antonio Rosmini* », il tempo delle dittature scientifiche è passato e non è più possibile risuscitarlo. Così chi studia attentamente il sistema del Rosmini deve pur

convincersi che esso non ha più se non un interesse storico; talchè, invano, il Fogazzaro spera di farlo rivivere.

L'opera del Rosmini, intesa alla confutazione degli errori derivati dal sensualismo e dallo scetticismo ed alla coordinazione della scienza con la teologia, è stata nobilissima; ma ahimè! grandemente menomata dagli assurdi, che simili prove nascondono sempre. È il suo idealismo ed è l'invocata conciliazione che han fatto del Fogazzaro un ardente discepolo delle sue teorie. Egli non si è soffermato ad esaminar le contraddizioni in cui il filosofo cade, quando fissa, dietro basi scientifiche, le proprie e spiritualistiche conclusioni; ed ha invece accolto festosamente ciò che in complesso rispondeva alle sue vedute e le incoraggiava. Si aggiunga poi, ad intender la sua sconfinata ammirazione per il Rosmini, che egli ha creduto di riconoscere in lui un divinatore della teoria darwiniana, considerata, si capisce, in accordo con le tradizioni bibliche. Le parole del filosofo, non citate dal Fogazzaro, ma nelle quali egli ripone la propria speranza, sono queste: « Che la creazione dell'essere meramente sensitivo non esige che la vita del Verbo si comunichi come luce, vita, ma basta che venga comunicata semplicemente dall'essenza di Dio creatrice, senza che la mente nostra vegga la speciale forma

dell'essere oggettivo, ossia dell'essere come Verbo ».

Difficili parole che, in linguaggio povero, sembrerebbero voler significare come tutte le forme primordiali della creazione rispondano ad un atto unico, anche quelle più evolute e nelle quali meglio luminosamente risplende la potenza divina. Ma questo accenno alle teorie trasformiste è assai vago; e il Fogazzaro, che non l'ha esplicitamente citato, si è ancor meno curato poi di chiarirlo.

Eppure avrebbe potuto farlo, mercè il dialogo che il Bonghi ha tratto dalla vita rosminiana a Stresa. In questo, lo scrittore narra come un giorno, a proposito d'una questione di botanica sorta fra il Rosmini, il Manzoni, il marchese di Cavour ed il Bonghi stesso, il primo venisse a parlare, circa al germe di una pianta, dell'atto creativo e discutesse « se sia vero che l'unico e semplice atto, col quale il mondo fu creato, risponde e, per così dire, si combacia non solo col primo istante delle cose create, ma con qualsivoglia atto; ma solo in quanto quell'atto si riferisce agli altri, dicesi conservante. L'atto che crea è quello identico che conserva, ma gli effetti sono due, che si distinguono appunto nelle creature mediante la successione del tempo, però che l'effetto è vestito, come dicevamo, dal tempo.

Se dunque l'effetto, il mondo, si considera negli altri atti successivi, dicesi conservato. E però l'unico atto del Creatore che crea e conserva riceve due relazioni significative da due nomi: se si considera in relazione col mondo nel primo istante della sua sussistenza, dicesi creante; se si considera in relazione col mondo negli istanti successivi, dicesi conservante. Volendo dunque Mosè esprimere l'effetto della creazione e non quello della conservazione, egli dovette di necessità scrivere che Iddio « creò il cielo e la terra nel primo istante ».

Il Fogazzaro è stato sfortunato a non ricordarsi di questo passo del Rosmini. Il termine « conservare » può subir qualunque interpretazione trasformista, ed egli ne avrebbe avuto buon giuoco, piegandolo al significato voluto. D'altronde, ad avvalorar la tesi del Fogazzaro, è d'uopo anche aggiungere che della teoria dell'evoluzione il Rosmini, pur ignorando l'opera del Darwin (le cui *Origini delle specie* furono pubblicate soltanto nel 1859), doveva avere contezza, poichè già l'avevano recata nel campo scientifico i Lamark, i Geoffroy St-Hilaire, i Goethe.

Ma, concludendo, possiamo noi supporre il Rosmini un prezioso alleato al tentativo del Fogazzaro?

No, perchè, coscienziosamente parlando, non sono permesse che supposizioni, tanto il sacerdote roveretano è prudente e circospetto nell'esprimere il proprio pensiero. Egli si addimostra, in modo assai chiaro, nemico di ogni teoria ostile alla fede religiosa e senza dubbio non vuole, con la scusa di una pretesa conciliazione, porre qui in questione le tradizioni bibliche.

Se i passi, che abbiam citati, procedono dalle teorie darwiniane, la derivazione è velata e modificata in senso così strettamente ortodosso da renderla ambigua; talchè un'interpretazione, secondo le idee del Fogazzaro, non sarebbe, per quanto arguta e profonda, riuscita definitiva, ma non mai, per questo ci avrebbe meno interessati.

La discussione fogazzariana non è avvenuta, anche perchè, per il nostro scrittore, il nocciolo vitale del sistema rosminiano era ben altrove. Le critiche del Gioberti, intorno all'Essere assoluto del Rosmini, vertono circa le relazioni create appunto da cotesto sistema tra l'uomo ed il reale. Il Fogazzaro, all'opposto, non vede e non giudica nulla di là dai principii filosofici del suo maestro. Essi, posseggono, per lui, una luminosa evidenza. Ora, per il filosofo e per il critico, è cosa ben grave l'accettare una dottrina senza passarla al vaglio di un'indagine imparziale; ma

può esser ventura per un artista se il suo profondo ed assoluto entusiasmo per un dato sistema lo tragga a trasfonderne i principii nella sua opera d'arte; il che è appunto accaduto al Fogazzaro. Accogliendo alla prima, senza restrizioni, la metafisica del Rosmini, lasciandosi imbevere da cotesti concetti astratti, egli ha finito col creare e plasmare tipi e figure affini a quelli.

La psicologia del Rosmini riposa su di una trasposizione continua; noi, secondo il pensiero suo, non conosciamo il mondo reale se non come extra-soggettivo; e, cioè a dire, che l'oggetto non ci è noto che attraverso ad un atto del nostro intelletto e della nostra riflessione; o, meglio, il mondo sensibile è inintelligibile in se stesso. Ora, la operazione intellettiva che dobbiamo fare, per giungere all'oggetto, logicamente lo allontana e ne raffredda il contatto con noi; e, quando faticosamente vi arriviamo, il nostro interesse ha perduto ogni vigore e consistenza. Quei fantasmi, creati dal nostro spirito, non ci attraggono più. È chiaro dunque che la psicologia del Rosmini modifica l'intero nostro mondo sentimentale, perchè altera i nostri rapporti con individui che pure hanno qualità di oggetti.

La passione e l'affetto si affievoliscono, perdon del loro fuoco e della loro veemenza irrompente a traverso l'idea e l'analisi; e perciò, divenuti

oggetti del nostro raziocinio, noi li dominiamo, ma non siamo più dominati da loro.

Strano, non è vero, trasportare questo sistema, fondato sull'irreale e sul fenomenalismo più accanito, in un'arte costituita da elementi vivi, da contatti concreti, da opposizioni con oggetti reali e tangibili! Sarebbe esagerato, però, il dire che tutta l'arte del Fogazzaro poggi su cotesto principio; giacchè esso non ha avuto larga parte nell'opera di questi se non per la sua invincibile tendenza mistica, e perchè appunto non contraddiceva agli altri elementi che la costituiscono. Tutti i materiali, che siamo andati esaminando, si contendono troppo la mente e l'anima del nostro scrittore, perchè un di essi possa ottenere il predominio sugli altri. Sarebbe, dunque, erroneo tanto il supporre l'influenza del principio rigidamente filosofico rosminiano maggiore di quel che non sia, quanto il trascurarla; e, in ispecie poi, non apparirebbe equo il non tener conto anche di questa radice, così singolare e così significativa nel nuovo aspetto che assume.

Il Fogazzaro è novelliere e romanziere. Vediamo prima l'opera sua come novelliere.

Tre sono i volumi che raccolgono bozzetti e

racconti: *Sonatine bizzarre, Racconti brevi* e *Fedele.*

Sonatine bizzarre contiene alcuni bozzetti ed articoli, di cui uno di Matilde Serao, ed un altro di Piero Giacosa. Gli articoli riassumono i *Discorsi.* Nel *Nitalia l'è brodèga,* nella risposta all'articolo della Serao, nei *Cavalieri dello spirito,* nel *Solamente le armi,* abbiamo lo stesso linguaggio e gli stessi concetti che informano quel volume. In iscorcio, quasi che queste pagine non fossero se non un riepilogo od una preparazione, ritroviamo la medesima fede in un'evoluzione rispondente ad un progresso morale e religioso e la speranza immutabile nella conciliazione fra dogma e scienza. Invece, più interessanti per noi, anche perchè più nuove, sono le novelle che fanno parte del volumetto *Racconti brevi.*

La novella è, fra i componimenti letterari, il più difficile. In uno spazio relativamente breve, essa deve cogliere il momento essenziale del fatto, lasciando sottintese tutte le fila che a quel momento convergono; e perciò si può dire che la forma tipica della novella è la forma drammatica, e, più propriamente, che risponde all'ultimo atto di un'azione teatrale. Già Esopo aveva intuito questa speciale indole del racconto, e dava alla sua favola la forma dialogata; e, dopo di lui,

Fedro e il La Fontaine hanno seguìto quest'indirizzo, confermando alla novella il disegno scenico. E, tra i moderni, il Maupassant resta sempre fedele a tali norme.

Nel campo italiano antico, il Boccaccio le seguì male; la sua novella non è sintetica e si fraziona in episodî. Ben più ortodosso è il Sacchetti, i cui racconti corrono giocondamente verso la conclusione; ed il Fogazzaro per molti lati gli va assai vicino. Anzi, più e meglio di quello, adatta la novella all'indole drammatica. *Il Crocifisso d'argento* è un vero piccolo dramma che ha tutta la vivacità e la rapidità volute da un nucleo riassuntivo; nè il secondo drammino, che s'innesta col primo, ne turba l'unità, tanto è intimamente fuso con lui fino a compierne il significato.

Un altro racconto, forse ancor più bello del primo, è *Il testamento dell'orbo da Rettorgole*. Sono poche pagine, colte da una realtà finemente osservata e finemente espressa. I due bozzetti *Per una foglia di rosa*, ed *Una visita di Sua Maestà* hanno una assai minor valore e, nell'ultimo, la sostituzione misteriosa del frate all'infermiera, distrugge la verosimiglianza del fatto.

Il terzo volume di novelle, *Fedele*, si stacca dalla forma succinta e riassuntiva propria del quadro teatrale; la struttura è più lenta, le digressioni sono più frequenti, e, ciò che contrad-

dice a tutti i canoni drammatici, l'autore interviene spesso e volentieri nel racconto.

Fedele è la narrazione d'un'avventura di bagni; avventura un po' melodrammatica, in cui il Fogazzaro ha dato sfogo alla propria sentimentalità veneziana; e perciò non ci dilungheremo a parlarne. Rammenteremo piuttosto con elogio la novella *L'idea del maestro Torraca.* L'idea del Maestro Torraca risponde davvero all'intimo pensiero del nostro autore. Per quanto la promessa del Maestro, di riapparir dopo la propria morte, si risolva non in un caso di telepatia, ma bensì in uno stratagemma che conduce alla riconciliazione tra moglie e marito, tuttavia lo spirito idealista del Fogazzaro aleggia in quel racconto. La fede in una vita ultra-mortale e nelle influenze sottili e benefiche, che può esercitar l'anima anche disgiunta dal corpo, ha certo inspirato la narrazione, che è davvero squisita. Il misticismo intimo di essa si sposa ad una cura della realtà, ad un umorismo fine, che traduce di quella tutto il sapore, mentre serba il racconto spigliato e fluido.

Il fiasco di Maestro Chieco ci trasporta invece in una atmosfera romantica. La novella, che si impernia sulla vaga rassomiglianza d'un tipo ben noto, non è in fondo se non l'improvvisazione di una penna d'artista, che si diletta a trattare

i soggetti più varii; e noi non staremo a riassumerla. L'intreccio è tenue, ed il suo valore si deve solo al modo con cui è svolto. E perciò renderemmo un cattivo servigio al Fogazzaro, sostituendoci a lui.

Con *Erlen Anto* torniamo ad un'arte assai più delicata. Già la novella è sceneggiata e riesce un vero dramma, a cui le proporzioni limitate non tolgono la tragicità. Anche questa oscilla tra le lacrime ed i sorrisi, tra l'ironia e la pietà che ispira una vittima; ed è un gioiello.

Ma la novella prediletta dell'autore è l'ultima: *Pereat Rochus*. In essa, egli ha davvero profusa tutta la semplicità e la nobiltà dell'anima sua, rivestendone l'ordito d'arguzia e di penetrazione. Ed eccone la tela. Un prete, a cui vien fatta l'ingiunzione, a prezzo della sua magra cappellania, di licenziar la propria serva di dubbia fama, vi si rifiuta per ispirito di giustizia e di carità, non avendo alcun sospetto fondato sulla donna. A questo caso di coscienza, base della novella, se ne aggiunge un secondo. È lecito ad un sacerdote, per salvare sè od altri da grave pericolo, il valersi di una rivelazione che gli venga fatta, quando v'è il dubbio che questa sia avvenuta attraverso il suggello della confessione? La semplice e retta coscienza di Don Rocco risponde al secondo quesito, così come ha risposto

al primo, sacrificando sè ed il proprio interesse. Ed il santo uomo, spogliato, schernito, parte, abbandonando l'angoletto tranquillo in cui vivacchiava.

Pereat Rochus, benchè un po' manzoniano, serba tuttavia in sè il suggello dell'ingegno vivo del Fogazzaro. Le diavolerie, di cui è vittima il povero Don Rocco, sono felicemente trovate per porre in luce le delicatezze di coscienza del prete. Così, quasi senza mai introspezione e come per una diretta nostra visione dell'animo suo, noi seguiamo le dolorose vicende di quel pensiero angusto. *Pereat Rochus*, oltre ad essere un arguto e fine componimento d'arte, è pur anche il frutto di un intelletto che i temi astratti appassionano. Per cui, se non possiamo riattaccar questa novella in modo preciso a nessuno degli elementi che siam venuti studiando nell'opera critica del Fogazzaro, essa tradisce tuttavia ancora una volta l'abitudine ed il gusto della discussione a lui proprii.

Largo indirizzo senza dubbio, benchè incompiuto, ma che ci affida di trovarne poi l'intera estrinsecazione nel romanzo fogazzariano; intera, ma non senza però qualche incertezza. Poichè non bisogna dimenticare che noi stiamo piuttosto indagando una tendenza generale ed una esplicazione continua di una linea di pensiero,

anzi che un dato metodo d'arte. Il Fogazzaro non si crede costretto ad attenersi in modo rigoroso a sistemi estetici, ma inclina invece a serbare nel lavoro la direzione spirituale per cui sempre e con ogni mezzo combatte.

***

Malombra, il primissimo romanzo del Fogazzaro, nacque appunto mentre egli si occupava di questioni ipnotiche. Il nostro scrittore aveva trovato mercè questi fenomeni la riprova dell'esistenza, nel corpo umano, di un principio distinto da esso, e ciò l'aveva condotto a poco a poco alla conseguenza singolare di esplicar nel romanzo le teorie buddistiche della trasmigrazione e della rincarnazione dell'anima. A dire il vero, la cosa è meno strana di quel che non sembri. Dato un principio animatore del corpo, indipendente da questo — sì che sussiste di là dalla scomparsa sua — è facile supporre possibile anche il concetto buddistico dell'immortalità dell'anima.

Ben inteso, però, che questa fede non è ortodossa; nè il Fogazzaro la considera come tale; ma è felice anche qui di trasportare il proprio romanzo in un'atmosfera extra-terrestre che accarezzi le sue tendenze mistiche. Se avesse voluto dar corpo e peso alla teoria della trasmigrazione,

non avrebbe certo scelto ad incarnarla quella povera allucinata e debole di mente che è Cecilia Varrega; e, ad ogni modo, il misticismo del Fogazzaro ci ha fruttato con *Malombra* tutt'altro che un capolavoro. La figura di Marina e l'allucinazione sua d'aver ereditata l'anima dolorosa e vendicativa della propria antenata dànno al libro un fondamento troppo melodrammatico; nè gli episodî e le figure secondarie diminuiscono un simile difetto. Il lettore giudichi dall'esposizione dell'intreccio.

Marina, una giovine intelligente ed esaltata, inizia una misteriosa corrispondenza con uno scrittore sconosciuto, che, secondo uno dei soliti ripieghi dei vecchi romanzi, finisce col diventar segretario dello zio, col quale ella vive. È quasi superfluo il dire che i due giovini s'invaghiscono l'uno dell'altro; ma, nondimeno, l'amor di Marina è frammisto d'odio. Ella, credente nella trasmigrazione, rincarna nel giovine l'amante già così infausto alla sua antenata. Corrado Silla, a sua volta, esita fra l'affetto che dubita malsano della bizzarra fanciulla, e quello più semplice per la buona e tenera Edith Steinegge. Quest'ultima, invece, benchè innamorata di Corrado, si ricusa di sposarlo per non abbandonare il padre vecchio, ed è felice di offrire il proprio amore in olocausto a Dio, in compenso

della conversione del genitore alla fede cattolica.

Si capisce che, per isvolger tutti cotesti materiali, a cui se ne aggiungono altri — come il disegnato matrimonio di Marina con un cugino veneziano — si richieda molto spazio. *Malombra*, infatti, è un romanzo lunghissimo; gli episodî, gli schiarimenti, le spiegazioni s'intrecciano, si accavallano e rivivono gli uni negli altri. Il Fogazzaro ha consacrato alla composizione di questo romanzo ben sei anni della propria esistenza. Il progresso, venuto da un sì lungo periodo di lavoro ed un'auto-critica più fine avrebbero dovuto eliminar da un'opera di lena tutta l'esuberanza e tutto il superfluo: ma quasi sempre, per somma sventura, non è così. I materiali, raccolti durante un non breve periodo d'anni e di lavoro, e che sono o che appaiono spesso i migliori, vengono difficilmente sacrificati dall'artista.

Per ciò appunto, il Fogazzaro ha lasciato in *Malombra* delle pagine belle sì, è vero, ma che tuttavia scemano al romanzo armonia e snellezza. Il libro è troppo ricco di osservazioni geniali, di definizioni, di motti ora mordaci, ora delicati, sempre sottili, che sgorgano spontanei e freschi dalla bocca, dal pensiero, dal cuore degli interlocutori; cosicchè quell'inesauribile prodigalità ci opprime quasi un'acqua troppo alta. Vor-

remmo un'arte più sobria, una costruzione esterna ed interna più organica, e, per dirla in breve, una scelta meglio disciplinata di elementi romantici.

Ma, investigando l'intima natura del romanzo fogazzariano, si può ben a ragione supporre che la trascuratezza dell'autore, nella parte schematica dell'opera, provenga dalla grande preoccupazione di dar vita e luce ai proprii personaggi. Secondo il Fogazzaro, noi non potremmo conoscere intimamente Edith Steinegge se lunghe e lunghe pagine, a lei dedicate, non svolgessero per intero l'indole sua. In tal modo, è stata creata una delle figure più tipiche dell'opera del Fogazzaro. Discepolo del Rosmini, egli l'ha ideata dietro la formula del filosofo roveretano. L'amore, il tema che non bisogna trattare se non con somma delicatezza per farne comprender tutto il lato ideale e purissimo, l'amore, diciamo, gli ha giovato come un ottimo mezzo per esplicare il pensiero del Maestro.

Si ama oggettivamente, ha detto il Rosmini, intendendo dire che l'oggetto amato altro non è se non l'idea che lo costituisce. Ora, questa faticosa elaborazione distrugge ogni calore. Anche tramutata e drammatizzata nella stoffa più romantica, che cosa rimarrà mai d'una passione passata per lo staccio di una fredda disamina? Ben poco,

o nulla: giacchè essa ammette una possibilità di rinunzia all'oggetto desiderato, qualora l'intelletto giudichi questa rinunzia necessaria. S' intende, però, e lo abbiamo già detto, che l'esplicazione di tali teorie capovolge tutti quanti i canoni romantici. Non più la lotta o l'unione materiale fra due individui, ma bensì un commercio fondato su dimostrazioni o su dei semplici soliloqui. Infatti, quando Edith, notomizzando il proprio amore per Corrado Silla, giunge a farne il sacrificio, crede superfluo l'avvertirlo del cambiamento, allo stesso modo che, fino allora, gli aveva sempre taciuto il proprio affetto.

La figura ed il caso di Edith Steinegge non sono se non una prova del come si possa ridurre la passione amorosa ad una astrazione; e si direbbe che l'autore abbia voluto addestrarsi per giunger meglio ad esprimere il proprio pensiero nel romanzo seguente.

Daniele Cortis è il breviario degli idealisti; un idealismo, che risponde a tutti i desiderati della metafisica; e nondimeno non è nè angusto, nè bigotto. I difetti, causati dall'introdurre nel giuoco vibrato della psicologia romantica un principio troppo lontano da essa, non sono qui, ben inteso, scomparsi. L'amore scambievole di Daniele e di Elena si esprime più in monologhi che non per vicendevole intreccio di animo e di sentimento;

i loro incontri non sono se non il risultato delle lunghe e solitarie riflessioni a cui essi si abbandonano; ma la forza della loro fiamma amorosa è sì grande, che la sentiamo sempre sul limite di divampare oltre il proposito anteriore.

Molti, ed aspramente, han combattuto l'idealismo ed il distacco voluto di Elena e di Daniele, poichè vi hanno veduto un' oscillazione morbosa tra il peccato e la virtù ed un incitamento raffinato a mantener vivo l'amore. Ora, coloro che pensano in tal modo hanno senza dubbio giudicato con un'assai grande leggerezza: non hanno inteso, cioè, non solo il pernio ideale, ma neppur quello psicologico intorno a cui si aggirano i due protagonisti del romanzo. E noi non vogliamo parlare, qui, unicamente delle ragioni, già studiate, per le quali un'assidua analisi dispone e prepara alla rinunzia dell'amore, per quanto grande esso sia; ma anche della sapiente preparazione attraverso a cui il Fogazzaro rende logico il supremo ed altissimo sacrificio.

Già sin dalle prime pagine, nella sua lettera-programma, che invoca la conciliazione fra lo Stato e la Chiesa e l'unione della monarchia ecclesiastica con la monarchia statutaria, noi vediamo Daniele Cortis in lotta contro la praticità e la realtà delle cose. Nè le dure prove della vita parlamentare, nè l'impossibilità di scuotere

il floscio buon senso italiano, che a tutte le audacie domanda il bilancio preventivo, riescono a tagliar le ali al sognatore, che da vero rosminiano qual'è foggia la realtà secondo l'idea sua propria.

Vi ha, nel romanzo, una scena che giova a mettere in luce in che modo l'illusione domini sempre, per Daniele Cortis, la realtà. Egli vuol fondare a Roma un giornale politico, *Democrazia Cristiana;* e, per meglio discuterne le basi ed il momento opportuno della comparsa, convoca a casa sua gli uomini che, col denaro, con le influenze personali, o con la penna, possono meglio cooperare all'opera sua. Daniele espone loro con linee larghe l'indole del nuovo giornale e, insieme, le idee che il giorno dopo esporrà in un suo discorso alla Camera. Ma il programma sembra troppo audace e pericoloso a quei senatori, a quei deputati venuti all'adunanza in cravatta bianca, simbolo dei salotti conservatori, dove ogni sera si pavoneggiano. Essi non si sentono l'animo di seguir l'avventuroso collega su di un pendìo così sdrucciolevole. Che Daniele Cortis, indipendente e prosciolto da ogni anteriore vincolo con loro, parli pure alla Camera, ed a seconda dell'accoglienza che verrà fatta al suo programma risolveranno se debbono seguirlo o no.

Il risveglio è amaro; ma ci voleva proprio la

natura sognatrice di Daniele per non prevederlo e per illudersi che gli uomini siano determinati da tutt'altro motore che non sia l'interesse.

Contro corrente — e cioè contro ogni verità della vita e delle condizioni umane — ecco la leggenda che riassume l'indole e l'idealismo di Daniele Cortis; giacchè, infatti, egli è in opposizione al corso naturale degli avvenimenti, giudicandoli alla stregua di una mente e di un cuore troppo alti.

L'attività di Daniele Cortis è multiforme. A render più verosimile la propria definitiva rinuncia ad Elena, il Fogazzaro l'ha creato energico, attivo. Egli saprà ricostruire sopra nuovi elementi l'esistenza che la separazione dalla donna amata rompe per il momento; e così l'infinita sua possibilità di sognare gli offrirà sempre nuove mete. D'altra parte, se l'attitudine al sogno, come si è visto lo ha condotto e lo condurrà a delusioni profonde ed a toccar con mano la sproporzione fra l'ideale e la realtà, l'ha tuttavia anche educato ad una grande disciplina morale, a non lasciarsi scoraggiare dalla avversa fortuna ed a saperla sopportare con stoica rassegnazione. Daniele Cortis, l'idealista, si rassegna dunque all'assoluta assenza di gioia nella vita: ma egli non è un santo, quale molti lo han voluto fare, bensì un semplice stoico. Sì, è vero, le sue parole di

commiato ad Elena sembrano quelle di un confessore; ma egli si inganna quando crede di attribuire al proprio spirito religioso le supreme ragioni del suo sacrificio. Ve lo conducono invece la mente lucida e chiara e l'atteggiamento stoico; lo stesso atteggiamento, che poi lo spinge a riprender la vita politica ed a tentar la convivenza con sua madre.

E qui va notata l'originalità della costruzione psicologica di Daniele Cortis. Il Fogazzaro, trovate le radici nell'astrazione rosminiana, ne ha trasfusa tutta l'essenza nel disegno del suo personaggio; e, per questo appunto, essa è assai più filosofica che non religiosa.

Il romanzo moderno — e, citandone uno per tutti, basti il *Disciple* del Bourget, — ha spesso dei personaggi che pensano ed operano in conformità di formule filosofiche stabilite. Ma, all'opposto di quanto accade a Daniele Cortis, essi sono coscienti e responsabili di quell'influenza; e Roberto Greslou, infatti, non si nasconde che essa lo ha perduto. Daniele Cortis, per contro, non sa che il suo sogno inguaribile d'idealità risponde ad una formula filosofica, ed il Fogazzaro, che non lo ignora, si è ben guardato dal rivelarglielo. Ciò non avrebbe fatto che aggravare sulla figura di Daniele tutto un materiale scientifico, che invece andava alleggerendosi via

via che si trasformava nella sostanza viva umana. L'ascensione di Daniele Cortis verso un ideale sempre più alto e luminoso appare così il frutto spontaneo di una natura ricca ed ardente. Metodo d'arte squisito, non fatto per chiarir la difficile interpretazione della figura del protagonista, ma per porla fra le migliori creazioni artistiche del tempo nostro. Tutte le sue parti sono così coordinate e raccolte ad un fine, che veramente il meccanismo psicologico di Daniele Cortis sembra posseder la coesione della stessa vita.

Ora, spiegato logicamente il sacrificio di Daniele Cortis, resta da chiedersi se anche quello di Elena risponda ad uno studio esatto della natura umana. La donna è impulsiva; in lei l'azione, sotto qualunque stimolo, è così rapida, da avvenire prima d'ogni e qualsiasi inibizione.

Elena non forma certo un'eccezione a questa indole generale femminile; ma non sa volere, tuttavia, oltre il primissimo momento istintivo, talchè la più leggera sconfitta basta a scoraggiarla, a farle abbandonare la lotta. Maritata ad un uomo indegno, ella si rassegna alla propria sorte, e per orgoglio e perchè la ribellione ripugna alla sua natura. Si aggiunga poi ch'ella è intelligente; ragiona in ritardo, ma ragiona, di modo che, per evitare il rimorso di pesar sulla vita dell'uomo amato, accetta che suo marito la segreghi a

Cefalù, così come, più tardi, per allontanar da sè l'angoscioso timore che questi si suicidi e che la responsabilità dell'atto insano ricada su di lei, acconsentirà a seguirlo in America. Nè il dolore della madre, nè quello dello zio, di cui spezza la vita, valgono a trattenerla. E si capisce come su questo terreno l'influenza ragionatrice di Daniele abbia buon giuoco; giacchè l'analisi sua combatte trionfalmente la tendenza amorosa della donna e neutralizza in lei qualunque spontaneità di passione.

I critici non hanno accordato lo stesso valore al sacrificio di Elena e di Daniele; ed hanno avuto ragione. Daniele compie il proprio con un'elevazione di spirito ben maggiore: per attuarlo non s'affida che alla rettitudine del suo giudizio. Elena, che altri critici in contraddizione coi primi hanno accusato d'esser troppo virtuosa, in realtà non ha una virtù nè molto alta, nè molto intera. È così debole, che trova la ragione del sacrificio nella previsione di un rimorso se non lo compiesse; e l'influenza che esercita sopra di lei Daniele Cortis, perchè rinunzi al loro amore, è tanto più forte in quanto che lascerebbe ricader su di lei sola tutta la responsabilità del rifiuto a seguire suo marito.

Questo strano miscuglio di elementi psicologici ha dato calore a quell'anormale duetto d'amore,

e, ciò che è più, ha posto di fronte alla figura del Cortis una preziosa variante ad uno stesso motivo. Nel medesimo tempo, il consenso di Elena alla rinunzia toglie all'idealismo di Daniele alcunchè di duro, rivestendone il comune sacrificio di vera poesia e di bellezza.

Daniele ed Elena riassumono nel romanzo il pensiero filosofico dello scrittore. I personaggi secondarî valgono a tessere il racconto ed a render più vivo e vario il cozzo fra i diversi caratteri, e sono disegnati assai bene. Il barone di Santa Giulia è una gustosa macchietta. Quel birbaccione siciliano, uomo d'ingegno, pronto allorchè non vi sia più scampo, a pagare anche di persona, sa riuscire non antipatico. Il ghigno malefico, che comprende una certa spavalderia ed audacia, ci rende meno feroci per il triste messere, e nel romanzo e nella vita, quando c'imbattiamo in lui.

Bello, quasi senza restrizioni, è il tipo dello zio Leo. Forse, quel burbero benefico funge un poco da *deus ex machina*, ma l'aiuto suo è presentato in modo così verisimile, la sua generosità nasce da un'indole così intimamente amorosa, ed egli infine ci è dipinto così ricco, che noi finiamo col ritener legittimi gli effetti di tanta meravigliosa provvidenza.

Considerato nella sua struttura generale, *Da-*

niele Cortis è un romanzo lungo; ma poco v'ha di superfluo. Senza dubbio, si sarebber potute accorciare, od anche omettere, le corrispondenze fra Cefalù e Roma; e lo stesso si potrebbe dire circa alla risurrezione della madre teatrale di Daniele. Tuttavia non è da negare che l'uno e l'altro episodio lumeggino assai bene le figure di Daniele e di Elena. Il dialogo è poi magistrale per naturalezza, semplicità ed arguzia, e, quando Elena e Daniele sono in giuoco, per delicatezze e sfumature di sentimento.

Dopo tanta altezza, cadiamo nella desolante mediocrità del romanzo che seguì *Daniele Cortis*, *Il mistero del Poeta*. Il libro, sotto forma autobiografica, è una semplice storia d'amore. Un poeta, in una stazione di bagni, s'innamora di una giovine che, dopo una prima delusione, si è fidanzata per compiacere ai suoi con un professore tedesco, che non ama. Legata, dunque, dalla sua promessa e non volendo d'altronde provar nuove delusioni, fugge il poeta che pur si si sentirebbe attratta ad amare. Egli non si lascia scoraggiare; le scrive, la raggiunge in Germania, ove riesce, per mezzo di una sua amica, a farle rompere il matrimonio disegnato, ed a sposarla. Se non che, pochi giorni prima della loro unione, ricompare il primo fidanzato. Egli non può impedir le nozze tra il poeta e Violet; ma, compiuto

il matrimonio, sale in treno insieme con loro, pronto a fare scenate e minacce alla sposa non appena la incontri sola. Ad una stazione, il poeta scende per affrontare il farabutto. Ma quando torna nello scompartimento, Violet, colpita al cuore dall'angosciosa aspettazione dell'orribile scena fra i due uomini, muore improvvisamente nelle braccia del marito.

Col *Mistero del Poeta* siamo ancora alle vicende anormali di *Malombra*, ma l'arte di farle apparir verosimili è ben minore; meno strane, ci sembrano anche meno reali. Nè i personaggi son più veri della trama romantica. Che pensa e che vuole Violet, così poco ferma nelle sue azioni? Ella è ormai decisa a non ricader più sotto nessun nuovo giogo d'amore, ma la prima avventura amorosa la tenta. Piange, protesta, e infine muore d'angoscia durante il pericoloso incontro fra i due uomini che la amano; eppure, nell'abboccamento avuto col suo primo fidanzato, quanta poca energia ha dimostrato nel respingerlo! Queste oscillazioni dovrebbero render più umana la figura di Violet ed avvicinarla a noi; ma ciò non è, perchè il Fogazzaro, disegnandola, si è limitato a porre le contraddizioni senza fonderle nella coscienza umana. Ed il poeta riesce forse più vero? La sua confessione è ingenua, puerile. Egli ammette d'aver già acquistata una

certa notorietà, ma nulla rivela la celebrità raggiunta; scrive senza estro, senza fuoco, e non una pagina, non una riga ci dice l'artista, il poeta. E, non meno dell'indole del suo ingegno, rimane a noi oscura la natura sua morale. Egli percorre senza misteri il mondo in cerca della donna che ama e non ha il coraggio di confessare il proprio matrimonio a' suoi parenti ed amici. Perchè? Egli, così tenace a vincere tutti gli ostacoli, non sa opporre alle minaccie dell'ex-fidanzato un disegno logico, calmo di difesa, e crede di liberarsene affrontandolo in una rapida fermata ad una stazione ferroviaria!

Il dialogo del Fogazzaro è quasi sempre gustoso; la sua forma, spesso e volentieri dimessa, non toglie che ogni parola abbia un significato ed un'intenzione. Ebbene, anche questa qualità manca nel *Mistero del Poeta.* I dialoghi sono scialbi, incolori: e ciò potrebbe derivare, per una eccessiva preoccupazione di verismo, dalla indole indefinita dei personaggi. Ma è mai possibile che una natura d'artista non colori la materia del suo scritto con la propria visione? Anche semplice e disadorno com'è, il dialogo poteva sottintendere tanta finezza d'osservazione e, insieme, tutta la personalità artistica del protagonista. Di più, a quell'ambiente borghese e pesante, ove il suo amore l'aveva condotto, un vero poeta doveva

opporre la reazione di gusti squisiti, raffinati, e la cura di sfuggire da cotesto piccolo mondo, trasformandolo a modo proprio.

Il romanzo, dal punto di vista artistico, è del tutto fallito; ma un sì grave difetto è almeno compensato da un alito possente di vita morale od intellettuale?

Il Mistero del Poeta è, senza dubbio, il libro meno rosminiano del Fogazzaro. Violet ed il poeta si aman con un'intensità, che prova come l'oggetto abbia una realtà in sè e non originata dall'idea che lo crea. Però, se non ad un concetto rosminiano, il libro rimane pur fedele all'indirizzo mistico generale del Fogazzaro. Se il nostro scrittore crede che un artista possa fare a meno d'esser tale, gli impone però l'obbligo di esser morale e religioso; chè, per lui, i due termini si equivalgono. L'uomo devoto non gode mai interamente di alcuna gioia, perchè essa lo allontana dal pensiero di Dio; dunque la felicità amorosa del poeta ha in sè questa diminuzione. Tuttavia, concesso un tal sentimento, rimane sempre indiscusso che, contemporaneamente e più oltre ancora dell'unione corporea, esiste l'unione dell'anima. Questa è indistruttibile, anche quando il tempo e la vita spezza la prima: fondata sull'immortalità dell'anima, essa crea l'eternità dell'amor vero e che solo ha valore.

Misticismo, che non ha nulla in sè della drammatica idealità di Daniele e della dolorosa scrupolosità di Elena; che non ci commuove e che non ci fa pensare. Appare troppo come il tema obbligato della buona letteratura cattolica, che indora i dogmi con le lusinghe di un'amena narrazione.

Dopo tanto romanticismo, col *Piccolo Mondo Antico* abbiamo la gradita sorpresa di ritrovarci, in gran parte, nell'ambiente dell'osservazione e della verità. L'azione ha luogo negli ultimi anni di bollente preparazione al '59. Antonio Fogazzaro, che aveva sei anni nel '48, ha potuto raccoglier nel proprio cervello, che andava formandosi, una miriade di ricordi. Quel decennio di resistenza, come lo chiama il Bonfadini, ha dato al Fogazzaro non solo un terreno eccellente per uno studio dal vero, ma anche una materia adatta all'indole in parte romantica del suo ingegno. Da un lato, la tirannide del Governo austriaco, dall'altro lo spirito cospiratore dei patriotti doveva turbare tutti i legami sociali, creando ed atti grandi di eroismo e di sacrificio, e vigliacchi tradimenti e delazioni.

Un intreccio di romanzo sopra un viluppo di congiure e di denunzie è presto trovato. Il matrimonio d'amore di Franco Maironi con Luisa Rigey, matrimonio aspramente avversato dalla nonna, è stato un pronto pretesto alla sua ven-

detta; a cui non ha mancato il colore locale delle persecuzioni austriache.

Vorremmo che il tessuto romantico del *Piccolo Mondo Antico* finisse qui; purtroppo, invece, ad esso si aggiunge una seconda trama non migliore. La soppressione del testamento a prò di Franco, da parte della marchesa e di suo figlio, complica le linee del romanzo con episodî, che sentiamo superflui, anzi dannosi alla radice reale del libro. Ci culliamo, così, fra una visione d'arte veramente grande e dei mezzucci melodrammatici, che dovrebbero soltanto servire ad altro genere di romanzo. A giustificazione dell'autore si potrebbe osservare, però, come l'atto dei Maironi valga ad illustrar la generosità di Franco e lo spirito di giustizia in Luisa; ma noi, a nostra volta, gli domandiamo, se non era possibile fondarsi su di una illegalità meno teatrale.

In contrasto a queste tinte stridenti abbiamo il modo supremamente delicato e fine, con cui viene condotta l'analisi dei due caratteri di Luisa e di Franco. Nessuna introspezione; sono le vicende e gli episodî che li lumeggiano. L'autore è tanto convinto — ed ha ragione — della bontà del metodo, che quasi ne abusa: egli si compiace dei più minuscoli fatti che possono delinear meglio le due figure, sì che spesso il disegno loro diventa un po' troppo minuto. Quella

preoccupazione costante di esporre l'intimo dell'animo loro ci opprime un poco. Nel *Daniele Cortis*, al dialogo è affidata una gran parte illustrativa degli avvenimenti; il sacrificio di Daniele e di Elena si compie attraverso lo scambio delle loro parole. Nel *Piccolo Mondo Antico*, invece, il dialogo non abbonda; quando c'è, esso si eleva dal fatto da cui è scaturito e si trasforma in una discussione; non mai ozioso, non è però strettamente unito al racconto; ma piuttosto si collega con quell'eterna analisi psicologica che troviamo già greve.

Anche i personaggi secondarî del *Piccolo Mondo Antico* sono rappresentati con gli stessi mezzi, forse meno evidenti, perchè le figure, in penombra, richiedono meno episodî significativi; ma il sistema, per chi osservi attentamente, rimane sempre quello. Come dicevamo più sopra, un metodo simile non è scevro di difetti: ai già accennati, aggiungeremo che reca una tal quale prolissità, quasi che i personaggi avessero una cert'aria di famiglia nelle movenze e nel pensiero; e ciò è inevitabile se ogni azione li porta ad uno stesso abito di riflessione. Però, le qualità del metodo prevalgono sugli inconvenienti. Un mezzo, che pone in diretta comunicazione il lettore con le figure create, eliminando in gran parte il tramite dello scrittore, è sempre altamente lodevole.

Il metodo è buono; ma quali sono i caratteri che illumina? Luisa è energica, attiva, intelligentissima. Come creatura nata dal Fogazzaro, ella applica la propria intelligenza ad investigar le ragioni ed il modo di credere: ella non sa piegarsi ad un misticismo in cui scompaia la sua individualità pensante; propende piuttosto verso una morale ispirata da un'idealità personale che non verso un sistema di precetti dominati da un essere invisibile. Un altro amore è nello spirito di Luisa; quello per la giustizia. Lo sconterà caro; sino al prezzo del sacrificio della figlia; ma ella sarà insaziabile di rettitudine e di verità. Ciò va d'accordo col suo intelletto chiaro, logico; con un cuore, guidato più dalla ragione che dal sentimento, un cuore retto, ma un po' rigido. Una natura siffatta, in cui ogni aspirazione si risolve in calcolo, sebbene morale, non ha tutte le simpatie del Fogazzaro. Ci è voluta la tendenza invincibile dell'artista per tradurre la propria visione sulla carta. Ma l'amor suo per l'astrazione e per crear tipi che ne vivano e l'amino, è tale, che, ad un dato momento, si è lasciato vincere a trasportarvi anche Luisa. L'episodio delle evocazioni spiritiche, intese a riviver con la bambina perduta, costituisce un pericoloso pendìo verso l'invisibile; ma l'autore ha saputo arrestarsi a tempo. La coerenza del carattere di Luisa l'ha costretto a

non lasciarle dare un'interpretazione ortodossa ai fenomeni spiritici. Ella non si cura di riattaccare a nessun sistema religioso o psico-fisiologico la sua neo-comunicazione con Maria, nè si chiede mai cosa o perchè Maria le risponda; al solito soggiace e si acqueta al fatto che s'accorda con la sua aspirazione soggettiva. Conciliazione abile del passo falso dello scrittore, e senza dubbio anche interessante dal punto di vista critico, perchè pone in luce come la tendenza prevalente di un autore possa non esser domata, ma tenuta soggetta dal suo temperamento d'artista.

Franco risponde assai meglio di Luisa al pensiero del Fogazzaro. Si potrebbe dire che anche Franco è una figura rosminiana, perchè lui pure è, come Daniele Cortis, un sognatore. Soltanto, fra i due v'è un abisso. Il Cortis informa la realtà all'idea del proprio cervello, e la vuole ostinatamente raggiungere: Franco si nutre dell'idea degli oggetti senza procedere o desiderar di procedere più oltre. Daniele Cortis è un idealista attivo, Franco un idealista passivo; il sogno è più bello per lui di qualunque realtà. Per Daniele Cortis, invece, il sogno non ha valore se non trova l'effettuazione: e, ciò, perchè rappresenta intera la formula rosminiana, mentre Franco non la incarna se non a metà.

Tutti gli attriti fra Luisa e Franco riposano

sulla neghittosa idealità di lui « Tu non operi; » gli dice Luisa, quando nella sera che precede la partenza di Franco per Torino gli apre intera l'anima sua; « tu sei contento di amare me, la bambina, l'Italia, i tuoi fiori, la tua musica, le bellezze del lago e delle montagne. Per l'ideale superiore, ti basta di credere e di pregare ». È vero. All'indole calda, vibrante di Franco, basta sopra tutto esprimere gli entusiasmi, e gli ardori a parole, o con aspirazioni interne. Conformar la vita ai suoi sogni, e farsi schiavo della effettuazione loro è assai più difficile. Cosicchè lui, adoratore di versi, si stanca presto dal vincer le difficoltà inerenti al componimento poetico; dilettante appassionato di musica, si accontenta di suonare, schivo a tentar di fronte al pubblico battaglie artistiche; fervido credente, è in fondo un sottile epicureo, amante di ogni buona e bella cosa terrena; ardente patriotta, non sarebbe passato in Piemonte ad aiutar la gran rivincita se non ve lo avesse spinto il timore di esser giudicato non virile da Luisa. Una simile qualità d'animo statica sarebbe un cattivo elemento romantico; ma il Fogazzaro è riuscito a renderla mobile. Gli avvenimenti del romanzo hanno creato delle finalità constrette ai sogni di Franco. Il matrimonio suo con Luisa, mèta di un grande amore, ne è una; la sua risoluzione, d'an-

dare a combattere per la liberazione dell'Italia, ne è un'altra. Ma, in questo caso pure, Franco delude in certo qual modo il fatto. Egli non ama Luisa soltanto fisicamente, ma anche e forse più spiritualmente: l'unione dei corpi non va senza quella delle anime, ben inteso nella fede di Dio. Ora egli, dopo avere sposato Luisa, sa, per mille prove, che la ragione di lei non si piega a credere; eppure l'illusione che ciò avvenga non cessa di sostenerlo; basta la speranza che sia così un giorno o l'altro.

Nè il processo psicologico è diverso, quando Franco si arruola contro gli Austriaci. Egli, oltre la mèta da raggiungere, vede nell'avventura anche il sacrificio della propria vita. La parola *morte* torna nella lettera a Luisa, non soltanto come un supremo mezzo per richiamarla a sè, ma perchè veramente all'indole ed al pensiero di Franco l'olocausto alla patria appare il lato più poetico della nobile prova.

Piccolo Mondo Antico è un libro del tutto ascetico, ove la questione religiosa torna e si svolge con un'insistenza diremo eccessiva. Quel *leit motiv* è troppo a pedale tenuto e rende il romanzo uniforme. Sentiamo che i personaggi sono come circoscritti da un nuovo stato civile d'invenzione fogazzariana. Sono essi, o no, religiosi? Qual è il loro modo di credere? Lo stesso sentimento

patriottico, che pure ha tanta parte nel pensiero e nella costruzione del libro, passa in seconda linea: i due personaggi principali sono patriotti, perchè il patriottismo è una seconda fede, o perchè, come nel caso di Luisa, sostituisce quella che dovrebbe essere prima.

China fatale, questa, che l'arte dell'autore avrebbe dovuto evitare. Le pagine, in cui il racconto corre limpido, senza alcuna preoccupazione mistica, come la discesa notturna della polizia in casa Maironi e la morte della bambina, altissime di poesia e di efficacia, dimostrano che in arte non v'è salvezza ove la tesi prenda il sopravvento sulla rappresentazione. China pericolosa, diciamo, che doveva pochi anni più tardi portarci al *Piccolo Mondo Moderno*, il quale non è in ogni modo se non una continuazione del *Piccolo Mondo Antico*.

Continuazione per ogni verso e, prima di tutto, per la narrazione fitta di particolari infiniti ed infinitesimali. Il Fogazzaro ci introduce nella intimità di una piccola città del Veneto per descriverne i pettegolezzi e gli intrighi politici. Però, valeva proprio la pena di scriverci su un grosso volume? Che le traversie municipali di un piccolo centro possano significare meglio il carattere complesso di un Piero Maironi, ci sembra che il Fogazzaro abbia fatto assai male a crederlo. Se

poi quella pittura d'ambiente non dovesse avere scopo che per se stessa, il Fogazzaro allora si sarebbe illuso per un altro lato, supponendola interessante: chè la pazienza più grande regge poco a quel giuoco d'intrighi locali.

Dunque, anche nella pittura di un dato ambiente, il *Piccolo Mondo Moderno* arieggia quel-l'*Antico;* ma, nel primo libro, l'accordo fra i personaggi e le circostanze speciali era più stretto e meglio inteso a lumeggiarli. Tema precipuo del romanzo è il mutuo amore di Jeanne e di Piero. Anche questo è stato prescelto logicamente, perchè il dissidio fra la coscienza ed il sentimento rimarrà sempre il miglior campo per ritrarre la psicologia di un credente; ed il *Piccolo Mondo Moderno* è, come il *Piccolo Mondo Antico*, eminentemente religioso. Potrebbe pure intitolarsi « Lo scrupolo ». Il figlio di Franco e Luisa Maironi ha ereditato l'idealità dell'uno, la tendenza ragionatrice dell'altra, ossia ha ereditato i due elementi intrinseci di quella morbosità. Egli, da una parte, è divorato dal desiderio di virtù e di purità; dall'altra, la mente lucida e timorosa gli fa vedere, anzi presagire, i pericoli e le debolezze della carne. Ma non ha ereditato l'intelletto energico, robusto di sua madre e si tortura quindi con dei problemi, senza trovarne mai la soluzione. La sua confessione a Don Giuseppe dice tutta

l'incertezza, tutta l'esitazione della sua mente. Concepito in un'ora di dramma intimo, la sua indole reca il segno della tempesta interiore. Sarebbe eternamente in balìa dell'inquietudine anche in condizioni normali; figuriamoci poi quanto coteste circostanze sian peggiorate dalla passione amorosa che infierisce, è la parola, nel suo cuore. Piero è un nevrastenico; egli ama dunque Jeanne sensualmente, l'ama con tutta l'aspra battaglia della propria carne contro lo spirito: e l'ultima battaglia lo vincerebbe, se il pericolo di morte, in cui versa sua moglie, non lo staccasse d'un subito dalla sirena.

Come tipo, Piero Maironi è di gran lunga inferiore a Daniele Cortis ed a Franco Maironi. Daniele Cortis, quale idealista attivo che aspira ad attuare il proprio sogno e Franco quale idealista passivo che si accontenta di sognare il proprio ideale, possono entrambi riallacciarsi ad un pensiero rosminiano, perchè è il loro spirito che informa il mondo esteriore. Piero, invece, nella sua mente indisciplinata ed oscillante, non riesce a plasmar nulla dietro la propria idea; non sono gli oggetti subordinati a lui, ma bensì egli agli oggetti. Letture, impressioni, fatti nuovi lo turbano e lo rimuovono dai più fermi propositi. E, questo, in ogni senso. Nauseato dalle piccole trame municipali, invece di trionfarne, dà le di-

missioni da sindaco. La scoperta, da lui fatta, che parte della sua fortuna nasce da una sorgente equivoca, lo spinge a dare i suoi beni ai poveri e ad abbracciar teorie socialistoidi. Nel campo sentimentale, egli è pure dominato sempre dagli eventi; e questo s'intende meglio, ma sta il fatto che, volente o nolente, l'influenza amorosa di Jeanne ha una grande efficacia su di lui, e distrugge le sue stoiche decisioni.

Molto diversa da lui è Jeanne. Essa sa benissimo ciò che vuole; la sua mente chiarissima cerca il miglior mezzo per conquistar l'amore di Piero, come un generale che studi un piano di battaglia per isconfiggere il nemico. L'intelligenza doma in lei la sensualità; ella ama Piero più con la testa che non col suo temperamento: e perciò, adorandolo, vivendo ardentemente di lui e per lui, ella riesce sempre a dominarne le audacie.

Il Fogazzaro ci ha avvezzati, sin dal *Piccolo Mondo Moderno*, a manifestarci, quale radice psicologica de' suoi personaggi, il loro sentimento religioso. Così sappiamo che Jeanne è un'atea, che solo la dignità di se stessa e la freddezza del suo temperamento la salvano dal peccato d'amore. Però, — ed il Fogazzaro ha cura di lasciarlo intendere — poichè ella amando Piero non crede di defraudar per nulla la povera moglie de-

Libro strano, pieno di contraddizioni, il *Piccolo Mondo Moderno* non è davvero il miglior romanzo del Fogazzaro. Chi pensa alla grande difficoltà di ritrarre nature complesse e quindi contraddittorie, di definir l'indefinibile essenza umana nelle sue linee che s'intrecciano e sembran confondersi quanto più si tenta di chiarirle e disegnarle; sarà certo molto indulgente al tentativo arduo dello scrittore vicentino. È chiaro che avrebbe avuto più fortuna se le sue analisi fossero state fatte, o fondate, sopra principî psicologici e fossero state quindi meno legate a canoni ecclesiastici. L'operare o no in un dato modo, perchè si è o non si è credenti, include una base d'analisi astratta che toglie vitalità e consistenza al personaggio. Anche quando il principio rosminiano non è applicato esplicitamente, come accade per Jeanne e Piero, si sente tuttavia volitare nel cervello creatore del Fogazzaro.

I critici, stati così severi nell'interpretare la rinunzia al loro mutuo amore, di Daniele e di Elena, non si sono accorti che cotesta severità poteva esercitarsi con maggiore giustizia verso la virtù assai più provocatrice di Jeanne. Noi abbiam difeso e Daniele ed Elena, come siamo disposti a difendere Jeanne. Il Fogazzaro ha voluto, anche qui, provar la forza dell'idealità sopra la materia. Jeanne, donna, benchè intelli-

gente, non sa far convergere tutto il suo pensiero nella continua ripulsa dell'amore di Piero, e perciò la fralezza sua deriva da un'intellettualità imperfetta; in altre parole, se fosse maggiore in lei la comprensione, l'idea dell'amore sostituirebbe interamente l'amore.

Le figure del Fogazzaro, attraverso contraddizioni apparenti, conducono dunque sempre al nocciolo del suo pensiero. In Daniele Cortis, cotesto pensiero fu rivestito da forma più drammatica; qui, invece, anche perchè la parte locale ed i caratteri secondarî impastoiano troppo il racconto sì, da toglier luce alle figure principali, quella di Jeanne è risultata meno evidente ed interessante.

Le ombre, proiettate su di lei da siffatti elementi episodici hanno diminuito l'intensità di certe scene, prestando loro, per così dire, velature di sottintesi e ricchezza di penombre sentimentali. Così il capitolo « L'eclisse », quello che ci porta nella « Vena d'oro » e l'incontro in ferrovia fra Jeanne e Piero sono fra le pagine più squisite che abbia mai scritto il Fogazzaro.

***

Abbiamo, prima, esaminato l'opera romantica del Fogazzaro, perchè la dimostrazione del suo

pensiero direttivo filosofico-religioso riescisse più chiara e precisa. Ma egli ha veramente iniziato la propria attività letteraria con la forma poetica. Perciò dobbiam chiudere il nostro studio con un rapido esame delle sue composizioni metriche; e forse, cammin facendo, ci occorrerà di riannodarle alle altre opere fogazzariane.

Il Fogazzaro cominciò a scrivere versi a soli 22 anni, pubblicando *Ricordanze del Lago di Como*. Nel 1874 compose *Miranda*, dettata dunque quando il poeta compieva 32 anni. La breve prefazione ci dice che il poemetto fu ispirato da un fatto vero. La trama del libro è spesso ingenua e semplice, quasi che il poeta avesse temuto di modificare con la propria intervenzione le linee del piccolo racconto; e l'osservazione viva, limpida, appare attinta direttamente dal reale.

A tutti è noto l'intreccio di *Miranda*, la poetica storia della fanciulla che muore perchè abbandonata dall'uomo che ama e che ha promesso di sposarla. Anche l'ultimo studio, così compiuto di Pompeo Molmenti intorno al Fogazzaro ha, con critica fine, riassunto l'intero poema. Ci sembra quindi inutile tornare a ripeterlo; sicchè non diremo che dei passi migliori. Fra questi, porremo la lettera del poeta a Miranda in cui egli si svincola dalla promessa fatta di sposarla. Pompeo Molmenti giudica la lettera « ricca di eloquenza,

non d'emozione. Non vi si sente la passione, ma l'artifizio ». Noi invece pensiamo che, sotto un certo aspetto, l'artificio di quella lettera sia misero. Che mai ci rivela, in essa, che sia scritta da un poeta? Non è che il documento di un'anima arida. Una fantasia smagliante avrebbe dovuto rivestire quello scheletro di tutti gli orpelli sentimentali ed intellettuali; chè la stoffa umana trovata od intuita con profonda felicità dal Fogazzaro è rimasta troppo greggia.

A noi piace poco anche il *Libro d'Enrico*. Quel diario va d'accordo con la *Lettera di Miranda*. Il tumulto d'un'anima, di un temperamento d'artista non si rivela genuino. Se è proprio un documento umano, se il Fogazzaro si è valso di un vero manoscritto, non possiamo se non ripetere che ha rispettato la verità oltre le esigenze artistiche, oltre cioè al rispetto dovuto alla propria visione d'artista. Il tumulto d'idee, d'impressioni, di passioni, di gusti che dovrebbero rivelare quelle pagine, è superficiale e voluto, e denota un intelletto ed un'anima piccola a cui avrebbe giovato la lente d'ingrandimento dello scrittore. Migliore assai è il *Libro di Miranda*. Esso veramente spira tutta la fragranza di un'anima giovanissima, che la delusione ha spezzata come la brina inaridisce un fiore a pena sbocciato. Quel diario, così semplice, è ricco di

sentimento e di passione. Natura chiusa, nemica ad ognuno che voglia consolarla, penetrando nel santuario dell'anima sua, Miranda ha tradotto nel suo diario il proprio modo di contare e di esprimere le dolorose pulsazioni del suo cuore. La solitudine l'ha fatta entrare in comunicazione ancor più stretta con la natura, che sembra tacitamente comprendere e rispondere alle sue pene, talchè abbiamo gridi angosciosi come questo:

> ...Se, come i fiori, il cor s'inaridisse!...

o tocchi squisiti, tradotti in questi altri versi:

> Cresce in me del paro
> D'ogni senso l'acume; il tocco lieve
> Talor d'un filo d'erba m'addolora.

Il *Libro di Miranda* è il poema della vergine che l'amore rende più conscia, più intelligente della vita, di cui tante pagine le rimangon tenebrose, quasi paurose, sì che a leggere il libro divino scritto dall'amato, la giovine sente

> Un freddo ed un ribrezzo,
> Un istinto di trepida paura
> Come al toccar di qualche cosa morta.

Una vaga apprensione del male, di qualche cosa che può devastar l'anima umana, rende presto Miranda compassionevole verso il suo fidanzato. Il perdono, che nasce dall'intuire che

le ragioni del nostro operare sono complesse, ne eleva ed irrobustisce il carattere. La sua persistenza nell'amare un uomo tanto indegno di lei apparirebbe il sogno vacuo di una fanciulla, se appunto quell'amore non trovasse la sua giustificazione in una pietà illuminata. Però, con quant'arte lo scrittore ha subordinato quest'elemento un po' ragionatore, lasciandolo appena intravedere, così da non turbare la leggerezza, l'apparenza diafana della figura di Miranda!

Riguardo poi alla forma, gli fu rimproverato, anche dal Molmenti, il verso *troppo disadorno e pedestre*. Il rimprovero è giustissimo. Se ne scagiona nella prefazione di *Valsolda* lo stesso scrittore, dicendo che le imperfezioni di quei versi sono una conseguenza del tema stesso; ammettendo dunque il canone d'arte che lo stile deve seguire il soggetto. Ma lo scrittore è egli ben sicuro d'essere rimasto fedele al suo metodo? Il racconto può esser fatto con versi familiari, sebbene quelli di Antonio Fogazzaro si avvicinino spesso ad una prosa cattiva; ma non infrequentemente, nel diario e dell'uno e dell'altro protagonista, il pensiero s'eleva ad un'altezza che sarebbe stata degna di versi scultorî. *Miranda*, quale novella verseggiata, ha assai più poesia intrinseca che non estrinseca.

Valsolda, pubblicata nel 1876, consta in gran

parte di poesie ispirate dal paese a cui s'intitola il volumetto. Il concetto del poeta, espresso nella prefazione di questa raccolta, concetto imperfettamente tradotto in *Miranda*, ha fruttato qui una strana accozzaglia di versi ora comuni, ora nobili, ora casalinghi, ora altisonanti. Perciò non giureremmo che i generi siano rimasti del tutto divisi e che qualche verso un po' sdrucito non sia illegalmente frammisto ad altri d'indole solenne.

Negli sciolti di *Novissima Verba* si trovano i migliori versi del Fogazzaro. L'apostrofe *alla Valle* è dettata con una severa eleganza, assai rara purtroppo nel Fogazzaro. Del resto, in questo volume di poesie la comunicazione del poeta con la natura, con l'anima delle cose è più intensa e più larga. Il cadere, lo stormire delle foglie, il sole che s'infrange contro i sassi della montagna, in una parola i più lievi particolari del paesaggio servono di spunto ad un pensiero che procede a traverso considerazioni generali oltre l'idea iniziale.

E questa osservazione ne chiama subito un'altra. È il seme della poesia valsoldiana sempre originalissimo? Sarebbe, noi crediamo, temerario l'affermarlo. Le poesie più umili in cui raccoglie le leggende valsoldiane, quali *Cecilia e Regina*, ricordano, nella semplicità ingenua d'espressione,

molte leggende tedesche; e, come in quelle, il poeta dà un'anima alle piante, ai fiori, alle mille voci della natura.

Il volume *Valsolda*, dieci anni dopo la sua prima pubblicazione, riapparve con una nuova aggiunta di liriche *Poesie disperse*. Nel 1898, il Fogazzaro pubblicò una nuova raccolta dal titolo *Poesie scelte*, ed in questa trovaron posto molte poesie appartenenti a *Valsolda*, alle *Poesie disperse*, al *Mistero del poeta*; come pure gl'*Intermezzi musicali* già incastrati in *Fedele* ed in altre raccolte di novelle. *Poesie disperse*, aggiunte alla seconda edizione di *Valsolda*, sono liriche d'occasione, o versi strappati all'ispirazione del poeta da qualche gentile insistenza femminile. È inutile esser severi con dei componimenti che hanno un simile carattere temporaneo; forse una critica un po' arcigna potrebbe lamentare ch'essi siano stati ripubblicati. In quanto poi agli *Intermezzi*, osserveremo che l'idea d'intercalar pezzi lirici alle novelle è originale, e ben s'addice ad un temperamento musicale come quello del Fogazzaro, facile a trasportare un po' di scena lirica nel dominio della propria arte. Qual'è il valore di questi *Intermezzi*? La *Gavotta* segue nei suoi settenari il ritmo del ballo antico di cui porta il nome; ballo a ritmo lento, durante il quale si usa ripetere con piccole varianti il leggero intreccio

delle parti armoniche del tema, ed è, diremo, l'intermezzo musicale più felice.

Non s'intende bene perchè il poeta abbia usato gli stessi ritmi per tradurre la musica dello Chopin e quella del Clementi. Se all'andatura di quest'ultimo, un po' solenne, possono adattarsi gli ottonari doppi, essi si addicono assai meno però ai ritmi *rubati* e capricciosi del grande musicista polacco.

Più cònsoni, invece, all'indole del minuetto del Boccherini i martelliani, che si prestano assai bene alle civetterie un poco mordaci di quella antica danza.

Noi ci chiediamo quale cattivo genio abbia spinto il Fogazzaro a pubblicare i versi intercalati nel *Mistero del poeta*. I versi sono così cattivi, che la domanda, da noi già fatta analizzando il romanzo, risorge ed anche a miglior diritto. Per quale indulgenza l'uomo che li scrive può chiamarsi un artista? Essi dimostran quanto sia pericoloso l'attribuire a personaggi romantici alte doti intellettuali. Troppo spesso le loro prime parole rivelano come cotesta grandezza esista solo nella mente dello scrittore.

Abbiamo intrapresa questa rapida corsa attraverso l'opera poetica del Fogazzaro sicuri di trovarvi un legame col pensiero e col romanzo suo; e non ci siamo ingannati. Un simile nesso

si nota nell'*ultimo ciclo*, che può dividersi in due parti: la parte ascetica, che comprende la leggenda della Samarith di Gaulan, che ferocemente ripudia l'amore umano per l'amor divino di Gesù; e la visione, specie di sogno, in cui il poeta affannosamente tenta di seguire Gesù attraverso la tempestosa fiumana umana, così facilmente delusa e stanca d'esser fedele allo spirito ed alla parola di Lui.

I versi di « Samarith di Gaulan » non sono buoni e nemmeno in carattere col tema. La leggenda orientale dovrebbe essere assai più ricca di metafore e di immagini. Le parole dell'amante di Samarith equivalgono ad una prosa pedestre; nè più felice è la chiusa in cui Samarith segue Gesù, fendendo l'acqua del mare, spinta verso di Lui dal desiderio più fervido e più astratto, arrestata contemporaneamente e scoraggiata dalle difficoltà del misterioso cammino. Forse, il Fogazzaro ha voluto dimostrar l'opposizione fra lo spirito che tende all'alto e la materia che ci sospinge al basso; ma il simbolo è rimasto oscuro, diremo meglio, appare anzi soltanto alla penetrazione del critico.

Le dolenti note tornano con gli endecasillabi di *Visione*, una specie di *Sermone sulla montagna*, che richiederebbe un verso alto, plastico. Abbiamo, invece, il solito verso sciolto ed abbando-

nato alla facile improvvisazione del poeta: la estasi sua religiosa si abbassa, manifestandosi in un modo d'espressione che arieggia il catechismo. Sinceramente, il Fogazzaro avrebbe reso miglior servigio ai suoi principii spirituali, curandone la forma.

Assai più interessante ed importante per ogni verso è *Eva*, novella di veste poetica, che, secondo la stessa affermazione del Fogazzaro, si ricongiunge in assai stretta maniera con l'opera sua romantica.

Eva è stata pensata e scritta dopo *Daniele Cortis*. Al « poeta d'Elena » scrive Eva, mandandogli la dolorosa narrazione della sua vita. E veramente Eva è la sorella di Elena. Anch'essa, come quella, ha intensamente amato, lottando disperatamente perchè il suo amore rimanesse puro; e muore con l'animo straziato dall'aspra lotta. Il Fogazzaro qui si mostra giudice severo, diremo anzi inesorabile. Dell'indulgenza che ha accordato ad Elena, ammirando ch'essa potesse rinunziare ad un amore di cui idealmente si era in modo sì intenso nutrita, e di quella che concederà alla civetteria di Jeanne, qui non v'è traccia. Discepolo indomito del Rosmini, ne porta alle ultime conseguenze la dottrina; così da giudicare che il proprio cervello è la misura ed il costruttore del mondo esteriore e da condannare il

pensiero amoroso di chi idealmente costruisce e consuma il peccato. Eva esce vittoriosa dalla dura lotta; ma, idealmente, per il Fogazzaro ella non è casta. Terribile giudice, non concede conforto alcuno all'anima, che pure ha fatto tutta la rinunzia che le sue povere forze consentivano; terribile loico, che investiga sin nel profondo la coscienza umana, e che, in nome di una dottrina astratta, dà stringente e nuova realtà alla colpa. Ma, se di qualchecosa ci possiamo stupire, gli è che a questa conclusione lo scrittore sia arrivato tardi, e soltanto in modo frammentario; poichè nel *Piccolo Mondo Moderno* la trascura. Razionalmente erano queste le condizioni a cui doveva rimanere fedele. Ma i divarî fra una creazione psicologica e l'altra e le esigenze artistiche, che rendono mobile un punto d'arrivo ideale, han reso meno ferrea la logica del Fogazzaro.

Ci sarebbe caro di chiuder questo rapido studio sul lavoro poetico dello scrittore vicentino, elogiando la forma di *Eva;* ma, in maniera assoluta, ciò non è possibile. Possiamo però dire che, se il verso non riesce sempre armonioso e finemente cesellato, pure v'è nell'autore l'intenzione di secondar, con la scelta del vocabolo e la composizione del verso, la dignità del pensiero. Se l'intento non è ottenuto, dobbiamo tuttavia, almeno per *Eva,* notare la volontà di raggiungerlo.

Questa osservazione che racchiude, bisogna esser sinceri, un modesto elogio per la lirica fogazzariana, implica che essa è veramente secondaria nell'operosità dello scrittore. L'opera critico-filosofica ha anch'essa in sè un valore molto relativo: l'interesse principale sta nella sua rispondenza col lavoro romantico del Fogazzaro.

In ultima *ratio* dunque, questo rimane il nucleo che sviluppa i germi migliori della personalità dello scrittore; una personalità spesso robusta, sempre significativa di un'alta spiritualità; e per ciò appunto al romanziere va il nostro più caldo elogio e, di frequente, anche l'espressione di un'ammirazione profonda.

GABRIELE D'ANNUNZIO

GABRIELE D'ANNUNZIO

La prefazione, apposta dall'autore al proprio lavoro, può paragonarsi ad una confessione di cui il pubblico sia come il sacerdote depositario. Questa confessione letteraria incontra le stesse difficoltà di quella rituale: l'uomo più onesto sa quanto è arduo scoprire la verità di tra le pieghe della propria coscienza, quando addirittura non ceda alla tentazione di alterarla. Ci si può obbiettare che, in tal caso, la confessione è un assurdo. Poichè qual valore ha un'accusa, che per circostanze indipendenti o dipendenti dal nostro volere, sia imperfettamente sincera? La risposta non è molto difficile.

In primo luogo, quante azioni nostre si risolvono in un assurdo! Secondariamente, poi, la confessione non è assurda in tutte le sue parti, giacchè essa risponde ad un istintivo bisogno di

non lasciarci nè accasciare, nè umiliare dalle nostre imperfezioni, come nasce dal desiderio di difenderci dalle accuse altrui, più severe di quelle che ci possiamo rivolgere da noi stessi. In altre parole, la confessione ci assecura contro noi medesimi e contro i nostri possibili avversari.

Questo carattere la rende un interessante documento umano, qualunque aspetto rivesta. Esistono due categorie di prefazioni: la prefazione umile, rivelatrice di un'anima di scrittore timida, che previene le accuse con giustificazioni rispettose; e quella spavalda, secura di sè, insofferente e ribelle d'ogni possibile critica. A queste due se ne può aggiungere una terza, che chiameremmo introspettiva, ed in cui, più che al pubblico, lo scrittore parla a se stesso, riandando con lo sguardo acuto il processo del proprio lavoro e rifacendo la via seguìta dal suo cervello nell'attuarlo. Essa riesce una specie di monologo del creatore verso la creatura delle sue viscere; monologo che comprende, con l'esaltazione per aver compiuto un simil prodigio, il desiderio di determinare i mezzi per conseguirne altri.

Invero, questa prefazione è di natura ben più elevata delle altre; d'indole più intima, dedicata a se medesimi o ad un numero limitato di persone, essa è spesso disuguale, incoerente nelle sue parti, ricca di penombre come un esame di co-

scienza mal chiarito; ma in quelle imperfezioni, quanta vita psicologica profonda e quanta luce intellettuale e morale, preziosa guida ad un critico scrupoloso ed onesto!

Fortunatamente, a quest'ultimo carattere rispondon le tre prefazioni che Gabriele D'Annunzio ha fatto precedere ai suoi libri: il *Piacere*, *Giovanni Episcopo*, *Il trionfo della morte*. Vediamo di estrarre da simili importanti note introspettive tutto il succo che contengono, e che deve lumeggiare la intera opera d'annunziana.

La prima, in ordine di tempo, è la prefazione al *Piacere*, ed è scritta in forma di lettera a Francesco Paolo Michetti. È l'offerta dell'opera all'illustre pittore e vale di pretesto al D'Annunzio per riandar la costruzione del libro, narrando lo sforzo che gli è costato. Con brevi tratti, l'artista indica i mezzi di cui si è valso, significando il progresso compiuto dai precedenti lavori in poi. Questi mezzi sono due: *l'abitudine dell'osservazione ed in ispecie il metodo;* due mezzi, che si riassumono in un oggetto di studio: *La vita.* Più tardi, nella prefazione al *Giovanni Episcopo*, il D'Annunzio, quasi voglia chiarir meglio i propri concetti, spiegherà in qual modo la Vita possa ai suoi occhi servire come tema di studio; mentre nella prima sfiora appena la questione, passando quindi a narrare la creazione del libro,

pensato e scritto in un ambiente poetico, fresco e sereno ove tutto doveva spingerlo al lavoro. Questa prefazione ha un carattere così intimo, così introspettivo, che nemmen la chiusa — la quale pur si presterebbe all'interpretazione che l'autore abbia voluto prevenire l'intolleranza del pubblico circa alla parte pornografica del libro — nemmeno la chiusa, diciamo, riesce a spezzar l'unità del curioso documento. Essa, sino all'ultimo, svolge le ragioni per cui la visione esterna delle cose umane si è trasformata in radice d'arte; e, nel rammarico di dover rappresentare il lato torbido della vita, v'è l'accenno ad un senso di fatalità che vedremo poi incombere sopra una parte del lavoro.

Venendo alla seconda prefazione, quella a *Giovanni Episcopo*, troviamo che essa pure è scritta in forma di lettera, indirizzata questa volta a Matilde Serao. La prefazione segna un progresso nello svolgimento mentale e nella coscienza dell'atto creativo intellettuale. I quindici mesi di riposo, scorsi tra le *Elegie Romane* ed il *Giovanni Episcopo*, hanno affinato lo spirito del D'Annunzio, piegandolo ad un'autoriflessione più intensa. Così è avvenuto che questa prefazione ci appaia come sia un documento introspettivo di altissimo valore. Egli comincia dal narrare la invincibile inerzia intel-

lettuale in cui era caduto, inerzia che il dolore e l'avvilimento della decadenza non riuscivano a scuotere. Ma misteriosamente, egli dice: « negli esseri d'intelletto un lavorìo si compie, le cui fasi lente non sono percettibili, talvolta nè pure in parte dai più vigili e dai più perspicaci..., si chè i mutevoli, fragili organi centrali sono messi al servizio dell'arte da attività misteriose e prodigiose che a poco a poco elaborano la materia quasi amorfa ricevuta dall'esterno e la riducono ad una forma e ad una vita superiori ». E, proseguendo la narrazione delle sue vicende spirituali, egli così descrive la concezione della figura di Giovanni Episcopo: « Una sera di gennaio, stando solo in una grande stanza un poco lugubre, io sfogliavo alcune raccolte di note: materiale narrativo, in parte già adoperato e in parte ancora vergine. Una singolare inquietudine mi teneva. Se bene io fossi occupato alla lettura, la mia sensibilità era straordinariamente vigilante nel silenzio; e io potei osservare, nel corso della lettura, che il mio cervello aveva una facilità insolita alla formazione e all'associazione delle immagini più diverse. Non era quella la prima volta che accadeva in me il fenomeno, ma mi pareva che mai avesse raggiunto un tal grado di intensità. Incominciavo a vedere, in sensazione visiva reale, le apparenze immaginate. E l'in-

quietudine si faceva, di minuto in minuto, più forte. Quando lessi sul frontespizio di un fascicolo il nome di Giovanni Episcopo, in un attimo, come nel bagliore di un lampo, vidi la figura dell'uomo: non la figura corporea soltanto, ma quella morale, prima di aver sotto gli occhi le note, per non so qual comprensiva intuizione che non mi parve promossa soltanto dal risveglio repentino d'uno strato della memoria, ma dal segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume d'analisi immediata ».

Questo stato mentale si riavvicina molto ad uno stato allucinatorio. Così il Flaubert scriveva al Taine: « La visione interiore dell'artista non è assimilabile con quella dell'uomo veramente allucinato... Però, egli aggiunge, non è meno vero che non si sa più ove uno sia... ». Ed ancora: « spesso quella visione si forma lentamente, pezzo per pezzo come le diverse parti di uno scenario; ma spesso pure ella è immediata, fugace come le allucinazioni ipnagogiche. Si potrebbero moltiplicar gli esempi e ritrovare in moltissimi artisti, fra gli altri nel Goethe, queste facoltà allucinatrici ». Il Flaubert scriveva ancora: « I miei personaggi immaginari mi commuovono, mi perseguitano o, per meglio dire, sono io che sono in loro. Quando scrivevo l'avvelenamento d'Emma Bovary, io avevo così bene il gusto d'arsenico

in bocca, ero io stesso così bene avvelenato, che ho avuto due indigestioni una dopo l'altra, due indigestioni reali, sicchè ho vomitato tutto il mio pranzo ».

Ora, l'immagine sopra cui s'innesta l'allucinazione è della stessa natura della sensazione. È anzi, come spiega il Taine, la « stessa sensazione, ma consecutiva o risuscitante, e, da qualunque punto si consideri, la si vede coincidere con la sensazione ». La sua forza di risurrezione dipende dunque, in ultima analisi, dall'attenzione più o meno grande con la quale si osserva una cosa od un avvenimento. Questa presa di possesso tanto intensa è un dono singolare involontario, o che può nascere dietro una conscia tensione di volontà. Negli artisti, per lo più, la visione così profonda è in gran parte inconscia; perciò la riviviscenza d'immagini, di cui ignoran la genesi, appare loro misteriosa; e Gabriele D'Annunzio scrive a proposito dell' apparizione allucinatoria di Giovanni Episcopo « ch'ella comparve..., per non so qual comprensiva intuizione, che non mi parve promossa soltanto dal risveglio repentino d'uno strato della memoria, ma dal segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume d'analisi immediata ».

Invece, come abbiamo veduto, il meccanismo cerebrale che genera quell'apparizione è semplice,

ma riesce interessante d'esporlo con le parole di Gabriele D'Annunzio, le quali denotano la sua straordinaria sensibilità al mondo esterno. Oscuramente un mondo tattile, sonoro, visivo, odorifico, era entrato in lui, aveva costruito «un essere vitale nello spirito di un artefice repentinamente invaso dalla forza creatrice. Mai Giovanni Episcopo era stato più vivo. E con lui Giulio Wanzer, Ginevra, Ciro, il vecchio, respiravano, palpitavano; avevano i loro sguardi, i loro gesti, le loro voci, un odore umano, qualche cosa di miserevolmente umano che doveva rendere indimenticabili i loro aspetti. E ciascun episodio del dramma doveva aver la potenza di suscitare un brivido non somigliante ad alcun altro. E quella corsa del padre e del figlio, sotto il sole feroce, nel silenzio, nel deserto, a traverso i terreni ingombri di macerie, fra le pozze di calce abbacinanti; e quel loro entrare nella casa muta, luminosa e vacua; e quell'aspettazione misurata mortalmente dai palpiti delle loro arterie; e il grido selvaggio, e il fanciullo avviticchiato al gran corpo di quel bruto, e i colpi di coltello in quella schiena possente, e lo schianto, e il gorgoglio del sangue, e l'agonia di Ciro, in quella stanza, nel crepuscolo, al cospetto dell'ucciso; e poi, nell'ore che seguirono, il padre solo con quei due cadaveri... ». Lo vedete il mondo sensibile, colto a

volo nei suoi tratti più significativi e rievocati dall'immagine interna? In tal caso, dovete con noi avvertire il valore di questa prefazione, la quale ci denuda il processo di lavoro d'un artista, che traduce, per così dire, in atto il suo meccanismo cerebrale.

Ed a renderne più compiuta per noi l'intima conoscenza, egli aggiunge: « Bisogna studiare gli uomini e le cose direttamente, senza transposizione alcuna ». Solo modo, diremo noi, perchè quel singolar dono della vibrazione rechi tutti i suoi frutti, e perchè le immagini dell'artista abbiano tutta la freschezza e la vivacità della realtà.

Nella seconda prefazione, Gabriele D'Annunzio ci ha fatto conoscere il materiale dell'opera sua. Rimane la questione: come se ne varrà? In qual modo estrinsecherà egli quel « gran flutto di forze? » A queste domande risponde la terza prefazione, in cui è detto come l'autore si sia posto il compito di nobilitare in Italia la prosa descrittiva e narrativa moderna. La meta è stata raggiunta ed egli può aver l'orgoglio legittimo di esser riuscito ad infondere nuova vita al nostro idioma. Invero, nelle pagine di questa prefazione, freme l'ebbrezza dell'artefice che ha conseguito il suo sogno, concretando la sua visione in una materia flessuosa, duttile ad ogni intendimento.

Chi paragoni tali pagine del D'Annunzio inneggianti alla gioia del vocabolo coi dolorosi rimpianti della *Corrispondenza* del Flaubert, vedrà, e non senza interesse, come il medesimo problema si presenti in modo diverso a due opposti temperamenti d'artisti. Il Flaubert si dispera di non poter costringere la parola alla plasticità, alla precisione voluta, poichè per lui il vocabolo è la sostanza stessa della creazione estetica. Il concetto non è, se non dietro il termine che lo esprime; pensa il grande romanziere francese. Per il D'Annunzio, invece, il vocabolo è davvero un ornamento della sostanza che riveste; meglio ancora, poi, se le è strettamente aderente, ma la sua bellezza può renderlo di per sè plastico e libero.

Teoria pericolosa, perchè tende a trasformar la prosa in un maraviglioso rosario di perle di cui l'iride costituisce il solo valore; ma essa dice il continuo tentativo dannunziano di elaborare ogni suo materiale di lavoro in rispondenza al mondo sensibile.

Una natura così vibrante, così avida d'impressioni, come i documenti or ora studiati ci rivelano, è una natura essenzialmente poetica. E poeta è infatti il D'Annunzio. La sua attività potrà esser varia; cioè romantica, drammatica,

ma, nelle molteplici esplicazioni, la radice rimarrà una; egli porterà la poesia nel romanzo, come nel dramma: l'uno e l'altro sempre avranno la foga, la virtù, l'essenza poetica; esprimeranno, cioè, le qualità ed i difetti del temperamento speciale che li ha dettati.

Il possedere un dato temperamento non vuol dire essere originali: vuol dir anzi entrare nel numero di coloro che con voi posseggono quella determinata disposizione. Il D'Annunzio divide con tutti i poeti d'ogni tempo l'attitudine ad assorbire il mondo esteriore; la sua individualità consisterà dunque nella maggiore o minore intensità con cui l'assimila nella forma con cui esplica la propria sensibilità, e nelle caratteristiche di quella. Vi sono poeti tragici, ed altri elegiaci, cioè vi sono sensibilità più disposte a cogliere il lato delicato delle cose, altre più pronte a lasciarsi commuover dagli aspetti più robusti e più vividi. I grandi poeti rispondono o, per meglio dire, echeggiano con tutta la gamma delle cose e della vita. Basti citare Dante, lo Shakespeare, il Goëthe, ora duri, terribili, ora soavi e squisiti come un mattino di primavera; i minori han rispondenze più parziali, ma possono esser grandi pur nella loro sensibilità ristretta. A quale di queste due diverse nature di artisti appartiene dunque il D'Annunzio? Qual'è il grado, l'indole

della sua rispondenza col mondo esterno? Giudichiamolo dall'opera sua, iniziando il nostro esame da quella poetica.

Non abbiamo potuto procurarci i primissimi lavori dannunziani e dobbiam quindi tacere del *Primo Vere* e di *In Memoriam*, cominciando il nostro studio dal *Canto Novo*. Il *Canto Novo* fu scritto quando il D'Annunzio non aveva ancora vent'anni, ma serba pur oggi pagine di meravigliosa bellezza. La prosodia è certamente derivata dagli allora nuovissimi tentativi metrici del Carducci e, più lontana, vi si sente l'influenza d'Orazio. Influenze esteriori a cui risponde anche qualche influenza interna. Vi è del Keats nella voluttà squisita, delicatissima, quasi aereiforme di certi versi. Ma, se quel modo di sentire e di esprimersi è diviso anche da altri, l'esposizione ne è però sincera e noi sentiamo il poeta in continua comunicazione con la natura; poichè la natura non ha segreti per lui. La sua sensibilità così fine può vibrare ai più tenui aliti, come alle più sottili fragranze. E non solo egli è il poeta di tutte le sensazioni olfative, visive, tattili; ma anche del silenzio; incomba esso sopra un meriggio di estate o sopra una notte lunare, egli se ne lascia assorbire, quasi penetrasse gli occulti germi di cui è ricco. Il *Canto Novo* è, dunque, una sinfonia di suoni e di colori. Non

v'è particolare di paesaggio che sia trascurato: tutte le ore, ogni minima rappresentazione ha la sua nota, nota felice, voluttuosa, per così dire, che esprime il godimento dell'artista che sa ogni anelito, ogni gradazione di tinta, ogni passaggio di nube o d'uccello. Ne' suoi versi trasfonde veramente l'esaltazione, l'ebbrezza di possedere una natura ricca, capace di viver di una vita intensa in armonia con l'intero mondo esteriore.

I distici del Canto IX dicono questa gioia:

..... Bagliori vermigli d'incendio
su per i cieli concavi divampano,
ecco, e trionfa il sol... O fremiti freschi de l'acque
riscintillanti d'ambre e di topazi!
Fremiti novi de li alberi su le colline
e l'alitare largo de 'l maestral, vi sento
ne 'l cuore palpitante, ne i nervi, ne 'l sangue, e una strofe
è ogni fremito, una divina strofe
che vola a l'immenso poema di tutte le cose.
Io — grida entro una voce — *non sono io dunque un nume?*

Un dono divino ha il D'Annunzio, quello di sentir l'acqua; l'elemento fluido e cristallino lo esalta; quella vita a volte così profonda, a volte così palese, rivelata ora in una vegetazione dalle forme strane e magiche, ora in un corpo, all'occhio «quasi aereiforme»; quel generatore per eccellenza di enti mitologici e leggendari; tutto ciò è assaporato, echeggiato e reso da Gabriele D'Annunzio con rara felicità e fedeltà.

Per dipinger l'acqua, egli trova gli aggettivi più significativi e squisiti. Non vi sembrano, ad esempio, divini questi versi?

> Ridea l'alba su l'acque; alto a la brezza
> in un lungo d'amor tremito immane,
> cantavan l'acque il mattutin giocondo...

E non è, forse, squisita quest'altra pittura di uno scenario equoreo?

> Violacee l'onde ne 'l vespero fosco d'autunno
> irrompono mugghiando per le deserte rive,
> irrompon con feroce guizzar di dorsi e di code,
> simili ad immenso nembo d'alligatori.

E, ancora, gustate qui la delizia del verbo *torpere*, così proprio al grève ristagno delle acque morte.

> Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce sopite
> sì come onde di nafta, tra i biechi basalti;...

E la seguente quartina ha tutto il sapore della quieta marea:

> Si frangono l'acque odorose
> con fievole musica a 'l lido;
> scintillano l'Orse ne 'l cielo profondo:
> un filo di luna su 'l mar tramontò.

E nemmeno mancano gl'inviti al mare, ebbri della voluttà di tutta la vita intensa che esso sprigiona:

> A 'l mare, a 'l mare, Lalla, a 'l mio libero
> tristo fragrante verde Adriatico,
> a 'l mar de' poeti, a 'l presente
> dio che mi tempra nervi e canzoni!

Nè gli inni che divinizzano l'Adriatico con impeto devoto:

Agile scivola su questo incendio
d'acque ne 'l vespero la Dàina, cefala
da le grandi ali gialle,
di rame i fianchi lucida.
Schiusi le fauci avide a bevere
l'odor de l'alighe, ritti, noi giovini,
noi felici, noi forti,
noi tutti a te con l'anima
dati e co' muscoli, ecco, Adriatico
sacro, e le libere vele, ecco, a i brividi
a li aneliti, a i fischi
tutte date de l'aura,
noi sotto l'ultime folgori occidue
passiam, fra li àuguri stormi di rondini:
amore amore amore
d'intorno l'onde cantano.

Un poeta, che è sì acuto nel fruire direttamente degli oggetti, deve essere anche instancabile nel manifestare la propria visione con la forma migliore, pronto e duttile ai mille modi di riprodurre con precisione l'apparenza di quegli oggetti. E, quasi a determinare cotesti modi, egli ha scritto quel delizioso Canto II che non possiamo a meno di trascrivere:

Vuoi tu, mia vergine, che sotto l'aurea
punta le doriche tue forme splendano
ne l'alabastro rosa
di un sonetto purissime?
o che ne 'l distico s'odano fremere
vivi a te i liberi capelli e odòrino
le macchie ove mi segui
snella come un'antilope?

> Vuoi tu ch'io minii la man diafana
> cui trame d'esili vene ti rigano,
> Lalla, di un madrigale
> sovra il nitido avorio?
> o che l'alcaica rompa da l'anima
> con un anelito a 'l mare, ed agile
> i tuoi sogni persegua
> la strofe d'Asclepiade?

Al *Canto Novo*, in ordine di tempo, tenne dietro (1885-1888) *L'Isottèo e la Chimera*. Questo ci trasporta nel racconto provenzale, per cui Gabriele D'Annunzio sa ritrovare la cristallina voce del Trecento. Ed il racconto, una semplice storia d'amore, si svolge in nona rima.

Fanno pure parte del poemetto alcune Ballate, e ve ne son di deliziose; fra cui la IV, ove l'autore celebra le mani d'Isaotta:

> Oh mani belle, oh mani bianche e pure
> come ostie in sacramento,...
> Oh mani che il cruento
> cuor nostro ignavo e le piaghe mortali
> e tutti i nostri mali
> con infinita carità guariste,
> ed a 'l nostro tormento
> le porte d'oro de' bei sogni apriste,...
> Oh bianche mani, oh gigli spirituali
> tra le viole, ne 'l chiarore blando!

E bella pure è la ballata XIII, che descrive Isaotta, bevente ad una fontana d'acqua viva.

Gabriele D'Annunzio ha anche inserito in questo volume la « Cantata di Calen d'Aprile », dolce cosa in omaggio all'Amore. E l'Amore ri-

mane l'eterno protagonista del volume. Di tratto in tratto, la voluttà del dono poetico irrompe ed abbiamo versi come questi:

> Bevere giova con aperta gola
> ai ruscelli de 'l canto, e coglier rose,
> e mordere ciascun soave frutto.
> O poeta, divina è la Parola;
> ne la pura Bellezza il ciel ripose
> ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.

Mà coteste sono brevi esaltazioni astratte. Per lo più domina il tema d'Amore. Anche l'intermezzo melico è costituito da una serie di versi erotici, sicchè la raccolta, per l'immutabile fissità del soggetto, si fa gradatamente pesa e monotona. Senza contare, poi, che il vocabolario poetico del D'Annunzio è alquanto ristretto. Dante nel suo libro sul *Volgare Eloquio* affermava « non essere piccola difficoltà allo intelletto a fare la divisione dei vocaboli; perciochè vedemmo che se ne possono di molte maniere trovare... Ma ve ne sono di quelle che fanno colui che parla quasi con certa soavità rimanere, come è amore, donna, disìo, virtute, donare securtate, difesa... ».

Ora, il D'Annunzio è stato troppo ligio al consiglio del Poeta; e, valendosi per la sua lirica, fin qui delicata e soave, ripetutamente e quasi unicamente di parole, direm così, morbide, si è incatenato ad un numero troppo esiguo di queste.

Con l'*Isottèo e la Chimera*, come esprime lo stesso titolo, viaggiamo nel mondo dei sogni. Il legame col mondo ambiente è più lontano, e si ricongiunge in questa opera dannunziana per mezzo d'immagini che lo affievoliscono un poco. Del resto, e perchè il D'Annunzio non può mai del tutto distaccarsi dal mondo esteriore, anche quando il tema ne lo trascini lontano; e perchè molte poesie si riattaccano direttamente alla natura, anche nell'*Isottèo* e nella *Chimera* abbiamo versi deliziosi, dovuti, come al solito, alla perfetta comunione del poeta col mondo sensibile.

Udite questa sestina che unisce il reale al sogno:

> Quando più ne' profondi orti le rose
> aulivano per l'aria de la sera
> e mesceasi a quel lor tepido fiato
> sapor di miele da' pomari d'oro,
> venne Isaotta un tempo a le mie braccia,
> candida e mite quale a maggio luna.

Nè meno bello è questo lembo di mondo reale libato dai sensi, e ricomposto dall'immagine interna con arte suprema:

> Giunge da l'orto il soffio delle rose
> quasi con metro egual, come un respiro.
> Il veltro da le caccie avventurose
> dorme, composto il lungo dorso in giro.

Qua e là, in questa raccolta, il D'Annunzio s'indugia pure ad assaporare il mare, e ci dona imma-

gini che indicano ancora una volta, se ve ne fosse bisogno, la sua meravigliosa signoria del vero.

> Ad ora ad or si leva
> un flutto, e su le prore
> fa trepido romore
> qual d'un gregge che beva.

Ed anche per questi altri si può ripeter lo stesso elogio:

> ... su la selva alta, che tace,
> dolcemente guarda il Sole.
> Roco il vento, ne la pace,
> mette sue rare parole.
> Stanno gli alberi aspettando
> con monili di rugiade.
> Sopra l'erbe a quando a quando
> una gemmea stilla cade.

Un nuovo e felice esempio della rievocazione del vero lo abbiamo nelle quartine rurali « La vendemmia »; quartine che trascriviamo, chiudendo con esse le citazioni tratte dall'*Isottèo e la Chimera*.

> Prema co 'l piè gagliardo un giovinetto,
> entro il tino di quercia, le capaci
> sacca ricolme d'uva succolenta;
> ed all'urto gli scorra il mosto in rivi.
> Poggiato ad una verde asta silvana,
> ei moderi co 'l suo canto l'alterno
> salto de' piedi; e sia composto, quale
> è Dionigi nel buon marmo acheo.
> Gli ridano le membra, temperate
> di grazia e di vigore, agili in ritmo.
> Appariscano a fior del suo torace
> adolescente i fieri archi dell'ossa,
> come a studio segnati da preclaro
> artefice; e le braccia al busto inserte
> nitidamente sieno e nerborose
> come d'atleta al disco esercitato;...

Ma, pure ammirando molto questi ed altri versi dell'*Isottèo e la Chimera*, noi crediamo però che essi rimangano sempre inferiori ai primi del *Canto Novo*. Quel canto lirico ha una fluidità, un calore che qui, in parte, è sostituito da un lavoro più riflesso e meno spontaneo. Anche le reminiscenze vi sono più complesse. Dai provenzali al romanticismo di Victor Hugo la gamma è quasi compiuta. E ciò è logico, chè in fondo il D'Annunzio è un pagano. Quando segue nello spirito e nella forma Orazio e il Carducci, svolge armonicamente le tradizioni latine che sono in lui; quando invece, — e le quartine della « Vendemmia » lo provano, — è spinto verso il realismo moderno, egli si accorda con quello per la precisa visione del mondo esterno, ma nel l'intimità della natura sua d'artista se ne allontana. Essa lo porta ad una ricchezza d'immagini, da cui rifuggono i canoni del verismo odierno.

All'*Isottéo e la Chimera* seguirono (1887-1891) le *Elegie Romane*. Esse si chiudon con la parafrasi del noto verso d'Ovidio:

« Tu tamen i pro me tu, cui licet, aspice Romam! »

parafrasi che previene l'accusa che non può mancare a queste Elegie d'annunziane.

« Io non tentai nel verso, dice il poeta, espri-

mere (di Roma) l'alta bellezza. Troppo ella è grande e troppo umile è il verso mio ».

Ma, allora, perchè intitolare a Roma dei versi in cui essa non rivive intera?

Non bastano nomi di luoghi romani o i pallidi paesaggi dei giardini che la cingono a ritrar la fisonomia dell'Eterna città. Veramente, nelle Elegie del D'Annunzio, la sua missione precipua si restringerebbe a proteggere i propri amori; e questo è troppo poco.

Il senso locale, nelle *Elegie Romane*, è meno preciso, ed il poeta si perde in divagazioni, in generalità che riallacciano le Elegie ad un diario di stati d'animo; stati d'animo erotici, che si risolvono in una profonda malinconia, in una dolorosa delusione di ogni cosa terrena, in una disperazione cupa, che intensifica il silenzio tragico del paesaggio e delle reminiscenze romane.

Diciamo paesaggio tragico; potremmo bene aggiungere classico. Il poeta ha inteso, ha comunicato col soffio dei secoli incombenti sulla Eterna Città, trascrivendo questa impressione in versi magnifici:

Tremano con sommesse parole, ne l'ombra e fan cupo
  specchio a tal ombra l'acque dentro il marmoreo vaso.
Stanvi le quercie sopra, che l'aura de' secoli avvolge;
  odono il suon, guardando placide a' cieli e a Roma.
Chiusa ne' suoi recinti la villa medicea dorme:
  alzansi lenti i sogni da la sua gran verdura...

Ma è appunto il gelido soffio di tutte le cose, avvolte nel sudario del passato, che ha agghiacciato il libro. I ricordi mitologici e storici si sono inframessi tra la realtà ed il poeta, annebbiando ogni sua impressione. E ciò sembra contraddire quanto abbiamo affermato poco fa che le *Elegie d'annunziane* non ci danno di Roma una compiuta evocazione; ma il rappresentarla soltanto con una nomenclatura scolastica significa precisamente rimpiccolire un magnifico scenario vibrante di mille vite e di mille irradiazioni.

Si aggiunga, inoltre, che questo sfondo incolore smorza ogni calor di passione: le donne che vivono sotto le quercie secolari, che salgon le gradinate marmoree delle ville romane, sono fantasmi. Se, amandole, Gabriele D'Annunzio si sente vincere dal profondo tedio di ogni cosa, è appunto perchè quei fantasmi sono incapaci di dar la sensazione forte e vigorosa di un momento felice che ha in sè la suprema ragione d'essere.

Il *Poema Paradisiaco* (1891 - 1893) è invece bello, di una bellezza tutta semplicità che rammenta un poco la maniera del Poliziano. Certo, il Poliziano è più snello e più svelto: il verso dannunziano è, invece, tardo e greve; ma la scelta del vocabolo piano e fresco, diremo meglio aulente, ci riporta alla morbidezza serena delle ballate di Messer Angelo. Però, nella dissimi-

glianza fra i due artisti sta appunto la personalità del D'Annunzio, uomo del suo tempo: sotto il vocabolo semplice di lui v'ha un'intensità, una complessività di sentimenti, che il Poliziano ignorava e ch'è frutto dei secoli.

Nel *Poema Paradisiaco* molte pagine implicano lo scoramento del proprio male e della propria miseria. Così « Il Buon Messaggio »:

> « E le piccole foglie in cima ai rami
> di primavera? e il cielo così grande?
> e i fanciulli? e le tombe venerande?
> e la madre? e la casa che tu ami? »

in cui la risposta è dettata da chi cerca, con una immagine di calma e di pace, strapparsi al giogo malsano della vita, e da chi prova la mestizia dell'anima umana gravata dal peso delle sue proprie colpe. Come pure esprime un vano rimpianto « Il Nuovo Messaggio ». Il poeta affolla qui le immagini e le promesse:

> « Ma aspettami, Anna, aspettami. Dispero
> io forse?... »

egli sa che giustamente la sorella dubita di lui, e la sua affannosa interrogazione:

> « Credi tu che io sia perduto?
> Ma non vedi, non vedi che io sogno
> la mia casa? Non vedi tu che io sogno
> i tuoi rosai? »

nasconde male la dolorosa certezza che Anna, la dolce Anna, abbia ragione.

L'ultima parte di questa dolcissima trilogia, la « Consolazione », non è meno triste; anche quando, finalmente, il ritorno a casa è compiuto. La madre piange di commozione; il figlio liba voluttuosamente i minimi particolari del tetto famigliare:

> «Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato
> serba ancora per noi qualche sentiero.
> Ti dirò come sia dolce il mistero
> che vela certe cose del passato.
> Ancora qualche rosa è nei rosai,
> ancora qualche timida erba odora.
> . . . .
> Se noi andiamo verso quelle rose,
> io parlo piano, l'anima tua sogna.
> . . . .
> Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?)
> ha ne l'odore suo, nel suo pallore,
> non so, quasi l'odore ed il pallore
> di qualche primavera dissepolta ».

Ma queste parole non ingannano chi le pronunzia; sa che il sogno sarà breve, che la vita tempestosa ha in sè un fascino, non vinto da una momentanea illusione di pace. E l'indeterminato disaccordo fra le parole e l'intima conclusione loro, rende la «Consolazione» infinitamente poetica e commotiva.

Lo stesso accoramento, che il vocabolo famigliare rende anche più intenso e più profondo — sì che spesso quei versi sembrano strappati ad un intimo ritmico diario, — si ritrova pure

nel sonetto « O Giovinezza! », di cui ammiriamo specialmente la prima quartina:

O Giovinezza, ahi me, la tua corona
su la mia fronte già quasi è sfiorita.
Premere sento il peso de la vita,
che fu sì lieve, su la fronte prona.

In « Hortulus Animae », e nei versi « Ai Lauri », si ripete la nota del desiderio inguaribile di una vita nuova, invocata attraverso la pace, la soavità della natura. « Ai Lauri » dovrebbe pure essere ricordata per questi suoi due versi:

« Lento d'intorno il bel giardin salla
fiorendo, come un sogno dal cuor sale ».

Non dimentichiamo, fra le poesie rispondenti all'effusione dell'anima, quella « Le Mani », meravigliosa fioritura di ricordi e voluttuosi rimpianti; sì, che noi non resistiamo dal citarne alcune strofe:

« Le mani de le donne che incontrammo
una volta, e nel sogno, e ne la vita:
o quelle mani, Anima, quelle dita
che stringemmo una volta, che sfiorammo
con le labbra, e nel sogno, e ne la vita!

Fredde talune, fredde come cose
morte, di gelo (tutto era perduto);
o tepide, e parean come un velluto
che vivesse, parean come le rose:
— rose di qual giardino sconosciuto?

Ci lasciaron talune una fragranza
così tenace che per una intera
notte avemmo nel cuor la primavera;
e tanto auliva la solinga stanza
che foresta d'april non più dolce era.

Da altre, cui forse ardeva il fuoco estremo
d'uno spirto (ove sei, piccola mano,
intangibile omai, che troppo piano
strinsi?), venne il rammarico supremo:
— Tu che mi avresti amato, e non invano!

. . . .

Altre (o le stesse?) furono omicide:
meravigliose nel tramar l'inganno.
Tutti gli odor d'Arabia non potranno
addolcirle. — Bellissime ed infide,
quanti per voi baciare periranno!

Altre (o le stesse?), mani alabastrine
ma più possenti di qualunque spira,
ci diedero un furor geloso, un'ira
folle; e pensammo di mozzarle al fine.
(Nel sogno sta la mutilata, e attira.

Nel sogno immobilmente eretta vive
l'atroce donna da le mani mozze.
E innanzi a lei rosseggiano due pozze
di sangue, e le mani entro ancora vive
sonvi, neppure d'una stilla sozze) ».

Curiosa allucinazione, non è vero, che il poeta svolgerà più tardi nella sua « Gioconda ». Silvia è una donna squisita per eccellenza, ed ella offrirà le sue mani in sacrificio d'amore; e tuttavia si direbbe, dai versi sopra citati, che l'idea di quell'olocausto sia apparsa alla mente dello scrittore quasi una vendetta delle molteplici perfidie dovute a mani femminili.

Oltre a queste poesie, nel *Poema Paradisiaco* ne abbiamo altre specialmente dedicate a ritrarre un paesaggio. Una poesia, così semplice ed espressa con vocaboli sì piani, apparirebbe presso

che ingenua e vacua, se non le desse valore l'occhio del poeta intento a mettere in rilievo le più ovvie rappresentazioni. Anche quando il tema è d'indole personale, Gabriele d'Annunzio trova il modo d'innestarvi il mondo ambiente. Figuriamoci, dunque, come il paesaggio viva nella sua visione e nella sua penna, allorchè esso è propriamente il tema de' suoi versi.

In « Hortus conclusus », ad esempio, non un alito, non un sussulto, non una foglia sembra sfuggire alla varia ed intensa sensibilità dello scrittore: lo sguardo di lui si addentra ove, per occhio men vigile, cesserebbe il mondo visibile, tanto egli è ansioso di nuove, più penetranti e più profonde rappresentazioni.

In « Hortus larvarum », che pure riallaccia la visione del poeta più al passato che al presente, vi sono note generate da sensazioni quasi magiche, che basterebbero a consacrare il D'Annunzio quale un artista superiore.

Eccovi i versi divini:

« Le fonti, chiare di chiaror d'opale,
fan ne la calma suoni dolci e strani.
Nei roseti le rose estenuate
cadono, quasi non odoran più ».

Gabriele D'Annunzio predilige i paesaggi che trovan la loro esplicazione spirituale nella psiche umana. A differenza di quelle poesie in cui, al

pari di « Consolazione » o di « Nuovo Messaggio », la natura non forma che lo sfondo del quadro, qui invece essa ne occupa il primo piano soltanto. In altre parole, parafrasando la parola dell'Amiel: « *Un paysage c'est un état d'âme* », egli è il germe d'altri germi. Perfetto esempio di tal genere di componimento poetico è dato dall' « Aprile », ove pochi tratti descrittivi riassumon la dolorosa storia di una creatura morta:

« Socchiusa è la finestra, sul giardino.
Un'ora passa lenta, sonnolenta,
Ed ella, ch'era attenta, s'addormenta
a quella voce che giù si lamenta,
— che si lamenta in fondo a quel giardino.

Non è che voce d'acqua su la pietra:
e quante volte, quante volte udita!
Quell'amore e quell'ora in quella vita
s'affondan come ne l'onda infinita
stretti insieme il cadavere e la pietra.

Ella stende l'angoscia sua nel sonno.
L'angoscia è forte, e il sonno e così lieve!
(Par la luce d'april quasi una neve
che sia tepida). Ed ella certo deve
soffrire, vagamente, anche nel sonno.

Tutto nel sonno si rivela il male
che la corrompe. Il volto impallidisce
lentamente; la bocca s'appassisce
nel suo respiro; su le guance lisce
s'incava un'ombra... O rose, è il vostro male:

rose del sole nuovo, pur di jeri,
ch'ella recise ad una ad una (e intanto
ella era affaticata un poco, e in tanto
l'acque avean su la stessa pietra il pianto
d'oggi), oggi quasi sfatte, e pur di jeri!
. . . .

Ella non è più giovine. Son quasi
bianchi i capelli su la tempia; sono
su la fronte un po' radi. L'abbandono
fa sembrar morte le sue mani, quasi.

. . . .

Socchiusa è la finestra, sul giardino.
Un'ora passa lenta, sonnolenta.
Non altro s'ode, ne la luce spenta,
che quella voce che giù si lamenta,
che si lamenta in fondo a quel giardino ».

Gabriele D'Annunzio ha allacciato al *Poema Paradisiaco* le *Odi Navali*, ma il connubio risponde soltanto ad esigenze di edizione: lo spirito ed il genere dei due lavori sono così distinti, che dovrebbero andare nettamente divisi.

Con le *Odi Navali* s'apre per lo scrittore un nuovo ciclo poetico, in cui, quasi diremmo, è invasato da una nuova ispirazione lirica. L'amore alle penombre, ai semitoni, alle suggestioni è tramontato. Con le *Odi Navali* e coi Canti che seguono, il poeta intona una tromba che, come quella del giudizio universale, è un poco assordante: la dolce, soave passione del *Canto Paradisiaco*, la pagana sensualità del *Canto Novo* fan posto alla maestà, qui un po' vana, della poesia eroica.

Il malinconico e scettico cantore d'ogni fugace gioia inneggia con versi altisonanti ad eroi ed a glorie imperiture. Poichè questi e quelli — reali od apocrifi — sono innumerevoli, Gabriele

D'Annunzio si è proposto un ben grave còmpito. Ma perchè mai tentarlo, quando egli aveva già trovato nel campo elegiaco la sua via? Perchè, quando la voce è così intonata sopra un'ottava, correre il rischio di stonare sforzando la propria tessitura? Sdrucciolevole china, alla quale forse non è estraneo il sentimento ed il desiderio vanitoso d'esser tratti a rimorchio dalla loro fama, celebrando imprese od uomini grandi. Tuttavia un'altra è più alta giustificazione potrebbe trovarsi nell' impazienza giovanile di misurarsi coi diversi ritmi voluti di varî soggetti.

I canti altisonanti di Gabriele D'Annunzio si inizian con un'ode alla Nave, ode patriottica, inneggiante alle glorie marittime, all'industria nazionale ed ai favolosi lidi, ove

« tra gli uomini sta la Bellezza ;
dove l'amore crea la vita e respira la gioia »

versi certo alti, ma non tutti chiarissimi, e forse un poco tumultuosi per il breve spazio in cui si esplicano.

Da ammirarsi, in questa nuova raccolta sono: « Pel battesimo di due paranze » e l'ode « In morte dell'Ammiraglio di Saint-Bon ». Nell'uno e nell'altro caso, il mare ha portato fortuna al poeta: egli, parlando del liquido elemento, ha

ritrovato qui i soliti accenti poetici. Udite questa strofa, come è bella!

« Propizia è l'ora al voto, poi che il cielo alto silente
ode le tue parole;
e il mar limpido ai lidi, come un giovine che dorma,
ansa leggero, e il Sole
forse non mai dal sommo s'inchinò tanto benigno
su la terrena prole ».

Ed ancora queste udite:

« — Rosse latine vele, contro l'albero ancor chiuse,
apritevi lunanti
come la nova luna! E voi, donne, con effuse
voci levate i canti
da la duna! Selvagge muse, canti di fortuna
voi date ai naviganti!

Protendete le braccia verso il mar meraviglioso,
le forti nude braccia,
forti a trarre sul lido i rottami dal maroso,
forti a segnar la traccia
nel duro tronco, forti ad oprar senza riposo: »

L'ultima parte dell'ode « Per la morte dell'Ammiraglio di Saint-Bon », che dà l'annunzio all'esercito italiano della feral notizia, non è meno bella. Benchè alquanto enfatica, pure il suo verso ha tanta dignità, tanto calore, che godiamo del suo andamento sontuoso e solenne. D'altra parte, l'antitesi fra la morte, mille volte evitata sui campi navali di battaglia, ma che coglie l'uomo di mare sugli « inerti origlieri », è davvero poetica. E l'e-

spressione è stata, lo ripetiamo, degna del concetto. Udite:

« . . . . Va lento
verso la pace il carro che seguono mute le scorte
in arme, eguali. Come per una disfatta improvvisa
Roma è attonita. Cade il giorno. E il mare è lontano.
Ma rapide su l'Urbe cinerea nell'autunnale
crepuscolo passano a torme le nubi fuggiasche
radendo le cupole, radendo le torri, i cipressi;
passano, dileguano valicando l'agro deserto:
corrono alle tempeste, là giù, verso il mare lontano.

O mare, tu solo dovevi l'estrema onoranza
al purissimo eroe. Tu solo eri degno di lui.
Nella porpora cupa e nel mistico oro d'un vespro
di battaglia, su le acque soffuse di porpora e d'oro,
in vista ai curvi seni che argenteo guarda l'ulivo,
in vista ai promontori selvaggi ove rugge la fronda
sul dominato flutto, in vista alle cime remote,
lungh'essi i litorali che pura disegnan la forma
della Patria nel mare, doveva apparire una grande
nave silenziosa, con tutte bandiere a mezz'asta,
recando il cadavere; doveva sola nel vespro
solenne, apparire davanti al porto munito
recando il cadavere . . . . ».

Forma scultoria, non è vero? Eppure, negli accenni al mare, pregna di quella tenerezza ed insieme di quell'esultanza per l'elemento equoreo, che costituisce uno dei grandi fascini della poesia dannunziana, riallacciandola alla classica. Padrone ormai del verso eroico, il D'Annunzio non doveva più abbandonarlo: con esso ha cantato Dante nelle sue *Laudi*, ma non con esito felice. Il tradurre la grande figura di Dante in tono fatidico

ed enfatico e con diluvi di parole, era davvero lo stesso che andar contro all'ideale di celebrarlo adeguatamente.

Nè più ci piace, nel suo insieme, « La Canzone di Garibaldi ». La nota, apposta alla fine del volume, dice che questa canzone, in cui si tenta di fonder due elementi di poesia, l'epico ed il lirico, « non tanto è fatta per essere letta nelle pagine mute, quanto per essere ascoltata da una moltitudine. Per vivere della sua piena vita musicale, ella ha bisogno di passar nella bocca sonante del dicitore. A Torino, a Milano, a Firenze, il popolo adunato la raccolse dalla viva voce del poeta, ed il grande clamor popolare riempì l'intervallo tra l'una e l'altra serie ».

Questo vorrebbe dire che il D'Annunzio ha tentato di far rivivere i primitivi rapsodi che si distinguono dagli Aedi o Bardi, solo perchè la loro recitazione non era accompagnata dalla musica. Noi abbiamo sentito leggere la « Canzone di Garibaldi » dal poeta stesso e non possiamo certo riconoscere che il lavoro ci abbia guadagnato. Poichè, letto ad alta voce, il verso suona vieppiù turgido ed ampolloso: la concitazione del dire accentua la foga già eccessiva dell'espressione, e la narrazione delle battaglie diventa ancor più tumultuosa di quello che realmente non sia. Il D'Annunzio non è dunque

stato troppo avveduto in coteste pubbliche letture della Canzone. Il plauso de' suoi partigiani politici non lo ha salvato dall'accusa di essere stato storico poco fedele; non solo, ma non è valso neppure a disporre gli animi al godimento delle parti belle del lavoro. Evidentemente lo stesso carattere epico della narrazione ricongiunge le descrizioni dei combattimenti garibaldini a quelli classici, ed il D'Annunzio nulla fece per evitare il riscontro. Il modo di enumerare e di qualificare gli eroi della impresa garibaldina troppo ricorda le presentazioni omeriche o virgiliane.

Questo riavvicinamento, curioso a dirsi, benchè il tema dannunziano sia così originale, gli dà spesso un vizioso sapore di traduzione: i suoi più felici epiteti sembran presi ad imprestito dagli antichi, e la forma, benchè ora scultoria, ora colorita, vivace, e spesso magnifica, non appare strettamente consentanea all'eroe od al fatto che illustra.

Le parti migliori del poema sono certo quelle ove il temperamento delicato dell'artista può tradursi per intero; gli episodî che tratteggiano l'anima semplice del dittatore, la sua vita agreste ed in diretta comunione con la natura, ben si prestano alla morbida tenerezza dell'ispirazione dannunziana; ed infatti spesso sa va-

lersene. Gustate ad esempio la sobria eleganza di questi versi:

> Ed or sen va il Ligure pel suo
> Tirreno. Guarda vigile, dalla prua
> che non ha rostro, se non vegga la rupe
> brulla apparir tra i nugoli: o seduto
> resta sul sacco delle semente a lungo,
> tutto pensoso della seminatura
> nei magri solchi e delle sue lattughe
> anco e de' suoi magliuoli e de' suoi frutti.
> Novera già col pensier nel suo chiuso
> la scarsa greggia, e le lane valuta,
> i negri velli ed i candidi, cui
> non mai segnò la robbia; alla futura
> prole sorride, e allarga la pastura
> sopra il macigno. In quale tempo ei fu
> pastore? Quando migrò con la tribù
> su le grandi orme dei padri alle pianure?
> Quando gli armenti cinse i fuochi notturni,
> fatta la sosta presso la fonte pura?
> Mondo di strage, ei beve il vento. I flutti
> crespi e canuti accorrono ver lui
> come le bianche pecore per l'azzurra
> erba; ed ei sa il suono che le aduna.
> D'antico tempo gli sovviene. Di tutto
> quel che fu ieri non gli sovviene più.
> Apre così le braccia la Natura
> subitamente al buono figliuol suo
> per riposarlo, sopra il suo petto ignudo,
> di tanto sangue e di tanta ventura.
> E il figlio a lei così volge dischiusa
> la sua divina anima di fanciullo.

Ma, pur troppo non sempre il quadro agreste conduce il D'Annunzio a tanta semplicità. Il tono inamidato del resto della canzone lo porta ad essere artificiale contro la propria tendenza; e ciò si dica anche per l'episodio della pecora rac-

colta; episodio così ammirato, ma così lontano insieme dalla naturalezza e dalla spontaneità dei versi che più precisamente possono chiamarsi dannunziani.

Il ciclo eroico di Gabriele d'Annunzio è poi compiuto da alcune altre canzoni ispirate da truci delitti, quale l'assassinio di Re Umberto, o la scomparsa di un gran nome, come quello di Giuseppe Verdi.

La canzone in *Morte di Giuseppe Verdi* fu, e meritamente, lodata dal Carducci. Nella magniloquenza dello stile, il poeta ha raggiunto spesso una mirabile efficacia; i versi dedicati a Leonardo: « *dell'infinito feci i miei sorrisi* » son rivolti da un artista ad un grande artista; e belli sono anche i seguenti:

> « Ci nutrimmo di lui come dell'aria
> libera ed infinita
> cui dà la terra tutti i suoi sapori ».

Ma a questi brani così lirici sono frammisti altri men fortunati. Ad esempio, non ci piace la definizione che il Buonarroti dà di se stesso:

> « Io prima oscuro,
> per opra più perfetta
> rinascere, di me nacqui modello ».

Il concetto si traduce in un bisticcio che riavvicina il D'Annunzio ai seicentisti.

Concludendo, la celebrazione dannunziana dei grandi è troppo parolaia. Abbiamo, come inno ad un uomo, l'esempio magnifico della canzone del Petrarca a Cola di Rienzi. Si trattava allora della conquista di Roma; il tema invitava dunque ad ingrossare la voce; eppure quanta sobrietà nell'impeto così caldo di un cuore, che invocava nel nome sacro di Roma la risurrezione d'Italia! Niente di studiato e di voluto: la commozione irrompe da ogni verso; il patetico s'innesta ai ricordi classici quasi il poeta nulla voglia lasciar intentato per incorar Cola di Rienzi alla sua grande impresa.

Nella canzone del D'Annunzio, invece, il concetto involuto è frutto di laboriosa riflessione, e quei mirti s'intrecciano in Campi Elisi troppo freddi e troppo lontani per ripetere in noi una vibrazione qualunque.

L'operosità romantica di Gabriele D'Annunzio non si diversifica troppo nettamente da quella poetica. In primo luogo, esse non si dividono in ispeciali periodi; ma l'una s'intreccia con l'altra quale frutto di una tendenza medesima. Si può però osservare col Lessing, risalendo come esempio

ad Omero, che la poesia trova la sua più spiccata caratteristica nel lato descrittivo; e, poichè questa caratteristica, in cui si esplica in modo singolare l'ingegno del D'Annunzio, noi la ritroviamo anche nella prosa, essa può, a buon dritto, chiamarsi la continuazione dell'opera sua poetica. E tale è, non solo nell'essenza, ma benanco nella forma; tanto il periodo nè è sostanzialmente armonico e ritmico.

Già, la primissima opera in prosa del D'Annunzio dimostra in modo ben chiaro quanto diciamo. I bozzetti di *Terra vergine* sono veri poemetti in prosa; essi non rivelano mai nel loro autore la preoccupazione di tessere una favola qualunque: hanno forma essenzialmente descrittiva ed il loro valore è nella vigoria e nella plasticità del quadro rappresentato. Lo scenario — l'Abruzzo — presta un magnifico materiale e di colore e di calore al D'Annunzio: quella terra lussureggiante, da cui germogliano ad un tempo e fiori ed amori, è ritratta dallo scrittore in tutta l'esuberanza sua.

Terra vergine, il primo bozzetto che dà il titolo alla raccolta, sembra un dipinto del Michetti. Quanta luce, quanta vibrazione, quanta vita forte, selvaggia e istintiva in quei paesaggi ed in quella flora! Il tipo dipinto dai due artisti risponde bene ai rudi appetiti di cotesta gente

dai visi larghi, dai denti bianchi, dagli occhi e dai capelli neri e la cui robusta ed ardente complessione dice l'impazienza di mordere al frutto della vita. L'intensità del colorito ha trascinato il D'Annunzio a descrizioni forse troppo minute, troppo ricche di aggettivi, che la preoccupazione di non lasciar passare inosservato alcun tratto significativo accumula soverchiamente; difetti dovuti in gran parte al tempo in cui fu scritto il libro, ed anche alla maggiore elasticità della prosa, che permette intero sfogo alle tendenze loquaci del D'Annunzio.

Il libro delle Vergini (1883-84) segna un reale progresso su *Terra vergine*. In questo, egli non aveva ritratto i suoi tipi che esteriormente. *Le Vergini* e *Nell'assenza di Lanciotto* (siamo ancora ai tempi in cui si usava Lanciotto e non Gianciotto), rivelano invece il tentativo di notomizzar la natura umana. L'indagine dannunziana non sarà mai profonda, nè intera, perchè interessa specialmente il lato animale del genere umano: (e Giuliana, Francesca e Gustavo sono, infatti, dei sensuali che si lasciano attossicare con ebbrezza dal nettare di voluttà); ma, tuttavia, l'introspezione del D'Annunzio, quantunque monocorde, è assai efficace. Il germoglio dei cattivi istinti in Giuliana, germoglio che è frutto della rinascente salute, è studiato e rappresentato in

modo davvero meraviglioso; vi sono momenti in cui la narrazione ci fa assistere, — quasi diremo, provare — alla risurrezione fisica della giovine. Poche volte, specie nella prima parte, Gabriele D'Annunzio è stato artista sì grande. La convalescenza di Giuliana, la descrizione de' suoi primi passi nella stanza, dopo la gravissima malattia, sono pagine che quelle posteriori hanno ingiustamente fatto cadere in oblio, mentre meriterebbero di essere ricordate e citate fra le migliori.

Un osservatore, minuto e sagace, può dar vita ad incidenti minuscoli. Così è avvenuto per il Flaubert e così avviene per il D'Annunzio nella deliziosa novella che, nel volume seguente al *Libro delle Vergini,* porta il titolo di *Annali d'Anna.*

Gli *Annali d'Anna* ricordano appunto in modo singolare il racconto del Flaubert *Un cœur simple.* Per le creature semplici, ogni particolare anche tenue del mondo ambiente acquista un significato speciale: la vita interna, che lo riflette, lo ingigantisce; e ciò perchè l'anima, che si ripiega sopra se stessa, è in una maggiore rispondenza con gli oggetti primitivi; oggetti in rapporto con l'ingenuità sua e con quella de' suoi sentimenti. Le vite dei Santi, che hanno tanto amato gli animali, informino. Come Felicita adorava il suo pappagallo, così Anna adora prima il suo asino e, quindi,

la sua tartaruga. All'infuori di questi umili amori, e non altro, esse per vivere si accontentano di un'esaltazione mistica, che accorda ai giorni dell'anno la variante delle festività ecclesiastiche. Molto simili nella sostanza, i due racconti del Flaubert e del D'Annunzio, divergono però nella forma. L'osservazione dello scrittore francese è precisa, fedele e scevra di ogni fronzolo soggettivo; mentre il D'Annunzio, per quanto qui si sia sforzato di conseguir la più grande semplicità, oltrepassa sempre, descrivendolo, il vero: chè, inebriato dalle tonalità forti e vivaci del suo Abruzzo, egli tende ognora ad alterare la realtà. In lui l'immagine e la forma allucinatoria, prendono il sopravvento: il corpo nauseabondo dell'asino e la descrizione dello zio di Anna, deturpato dalla malattia, le ultime esasperazioni del fervore ascetico della donna, sono tutte note fuori della misura e dell'armonia del vero, che il Flaubert invece ha così rigorosamente rispettato.

Eccezione fatta anche di questa novella faticosa e lenta, *S. Pantaleone* è sino ad ora il libro più vivo del D'Annunzio. È una pittura di usi, di costumi locali, colti non solo in singoli individui come in *Terra Vergine*, ma in gruppi di gente, plasmata da determinate abitudini e da un dato clima. In *S. Pantaleone*, ad esempio, la lotta ferve tra paese e paese, per la preponderanza di un

grossolano emblema religioso. Trasportato nel medio-evo ed allargata la pugna ad influenze più vitali, il combattimento fra Comune e Comune non sarebbe meno aspro e sanguinoso. L'arte meravigliosa del D'Annunzio, nel metterci sott'occhio le zuffe tra quei confinanti, aiuta a darci l'impressione che, pure attraverso le età, i costumi di certe province rimangono inalterati.

In questa raccolta di novelle, l'amore al color locale fa perfin scivolare il D'Annunzio nel dialetto abruzzese. Nel *Martirio di Gialluca*, se ben si rammenta, tutto il dialogo è in dialetto. La magnifica vivezza del quadro acquista, per la parola così diretta, una maggiore intensità: e lo stesso dicasi per *Turlendana ritorna* e per *La fine di Candia*. Cotesti frammenti di dialogo hanno pure il vantaggio di farci meglio conoscere quelle nature impulsive, aliene da ogni ragionamento.

Gabriele D'Annunzio ha confuso, è la parola, nella raccolta dei suoi quadri abruzzesi, la parafrasi di una nota novella del Boccaccio, Giornata VIII, Novella II, sotto il titolo *La fattura*. Il classico periodo dello scrittore toscano è diventato il suo verbo immaginoso e ricco; e sin qui non sarebbe un gran male. L'errore precipuo sta nell'essersi servito come modello di un soggetto già stato prescelto a tratteggiar costumi

di una data provincia, sicchè non giova ad illustrarne altri ed altri individui. La traduzione libera del dialogo boccaccesco, trasportato nell'Abruzzo, non ci diletta; giacchè, conoscendo il Decamerone, l'inganno non ha potuto compiersi e l'illusione è svanita.

S. Pantaleone segna, per il momento, la fine della produzione novellistica dell'autore; mentre il *Piacere* (1889) inizia la serie dei lavori propriamente romantici.

Non v'è certo bisogno di narrarne la trama; poichè, se anche non fosse, com'è, nota a tutti, l'interesse della narrazione non è già nelle pallide vicende di Andrea Sperelli, ma bensì nello studio psicologico suo che le riassume tutte. Del resto, questa è l'attitudine del maestro di fronte al romanzo: far servire una tela qualunque all'esplicazione dell'animo di una o più figure principali. Dotato di scarsa immaginazione, egli non saprebbe tesser fila che abbiano un'importanza propria; ma la sua sensibilità così raffinata lo provvede di materiali abbondanti, diciamo pure esuberanti, per disegnare i suoi protagonisti.

L'esuberanza costituisce appunto il pericolo grave per il D'Annunzio. Come Théophile Gauthier, a cui per molti lati rassomiglia, egli tende a dare ad un episodio la larghezza di linee d'un quadro: e, di qui, il carattere eminentemente

letterario de' suoi romanzi. Le minime rappresentazioni sono affogate in vere e proprie digressioni: abbiamo una serie di scene, a cui l'artista si abbandona con la voluttà di chi sa ed ama descrivere. Infatti, nel *Piacere*, le descrizioni abbondano; descrizioni di fiori, di oggetti d'arte, di case, di ogni luogo, infine, ove Andrea Sperelli porta in giro la propria irrequietudine. In generale, sono piuttosto gli oggetti esterni che lumeggiano la figura di Andrea, anzichè i pochi capitoli dedicati precipuamente a lui. Bisogna aggiungere anche che questi sono magnifici. Il D'Annunzio, con Andrea Sperelli, ha dato libero sfogo ad un tipo che abbiam già conosciuto nelle sue novelle; quello dell'uomo voluttuoso. I limiti e la natura della novella o dello schizzo acuivano nella rappresentazione dell'individuo, signoreggiato da una particolare tendenza, il predominio di questa sopra gli altri elementi, pur essi costitutivi di carattere. Qui, invece, la lotta fra stimoli diversi e nemici è assidua e dolorosa. Con la larghezza, concessagli dallo spazio di un romanzo, il D'Annunzio ha dipinto un'indole travagliata d'artista, che trova nella voluttà la maggiore soddisfazione; (perchè disgraziatamente l'esercizio e la ricerca continua della bellezza e della gioia intellettuale complicano e rendono più intimi e raffinati i suoi piaceri materiali). Ma non la sola

soddisfazione. Egli, lo Sperelli, sente l'ignominia di quella tendenza ed aspirerebbe ad ordinare la sua propria vita secondo una stretta disciplina d'arte e di pensiero. Ma invano. Andrea è una vittima di inclinazioni divergenti che si riassumono in una sola e fatale finalità: sicchè il suo lato spirituale è quasi più nemico a lui che non la stessa sua indole di libertino.

Un libro mirabile, questo del D'Annunzio, a cui tuttavia fa difetto la sobrietà della linea e la proporzione delle parti; talchè si potrebbe dire che l'indisciplina, nel *Piacere*, sia eretta a sistema; tanto ci sentiamo in potere della fluidità e della facilità letteraria dello scrittore. Ma come trovare esorbitanti le lunghe passeggiate di Maria e di Andrea a Schifanoja e le altre in Roma, quando la descrizione di quei magnifici luoghi ci dà un godimento così squisito? Lo stile, poi, l'incantevole stile del poeta abruzzese, accresce ancor più il fascino di coteste visioni plasticamente riprodotte: la dolcezza della sua parola è, a volte inimitabile e spesso ha davvero il timbro di una voce umana che vi narri le cose supposte o vedute. Tutte le tonalità dei legami dell'anima nostra con la natura e col mondo ambiente sono espresse da quel vocabolario duttile e morbido che le coglie in azione.

Benchè così musicale, la prosa del D'An-

nunzio ha però il grave torto di un metro troppo uniforme. La voluta della frase è monotona; l'estrema cura di darle una sonorità, quasi fosse appunto pronunziata o letta, genera una cadenza continua che toglie ogni vivacità al libro e, quel che è peggio, ogni spontaneità. Nessuna suggestione, nessun lavoro personale è lasciato al lettore da cotesta ricerca di condensar nelle intense e raffinate parole tutta la sensazione provata. Quando il Flaubert lavorava così accanito a disfare il faticoso lavoro di composizione, percepiva chiaramente come fosse necessario di togliere alla parte formale della rappresentazione quell'alcunchè di immoto che impedisce ogni comunione ed ogni attività del lettore. Il D'Annunzio, invece, non se n'è dato alcun pensiero.

È indubitato che il D'Annunzio ha tratto la figura di Andrea Sperelli, almeno in parte, da un'acuta auto-analisi. L'artista, combattuto da tendenze basse e da alti ideali, deve pur avere stretta attinenza con lo scrittore divorato da sogni di bellezza, e di cui nondimeno nessuno ignora le tumultuose avventure d'amore. Insomma, se molti lati dello studio psicologico di Andrea Sperelli sono frutto dell'osservazione oggettiva del vero, altri però sono stati indagati attraverso quella soggettiva.

Queste condizioni mutano radicalmente rispetto

al *Giovanni Episcopo* (1892). Ne abbiamo già studiata la prefazione ed abbiamo avuto occasione di veder come tutta l'opera dannunziana abbia la sua origine da una piena padronanza della realtà. Soltanto, per Andrea Sperelli, il campo del reale era d'indole interiore, mentre per Giovanni Episcopo è esteriore. Se per il primo Gabriele D'Annunzio poteva valersi di esperienze proprie, per l'altro — tanto più lontano da lui — doveva, e lo dice in modo esplicito la prefazione, studiare ed osservare uomini e cose direttamente e, cioè, impersonalmente.

Si capisce, però, che l'ultimo avverbio non può esser preso in maniera assoluta. Il nostro organismo cerebrale plasma inevitabilmente ed a suo modo il mondo esteriore e le consecutive immagini interne; e il D'Annunzio ha potuto intender così bene la natura di Giovanni Episcopo appunto perchè la sua propria e delicatissima sensibilità era in gran parte in armonia con quella del suo protagonista.

Chi è questi, infatti? Un modesto impiegato, in umilissime condizioni di vita. Lo scrittore ha cura di farci sapere che il suo protagonista ha molto letto e molto pensato; ma, domandiamo: ove mai avrebbe trovato il tempo per dedicarvisi e quale prova ci dà di questa cultura superiore, sia nella scelta dei suoi compagni, sia nel

suo tenor di vita? Il D'Annunzio non commette l'errore di far parlare il suo personaggio, — che è e rimane dunque modesto — con termini singolarmente squisiti; ma incoscientemente, da artista qual'è, s'abbandona alla voluttà di rappresentarci cotesta esistenza e le sue dolorose vicende, come se quello spirito e quel cuore fossero passati attraverso l'anima ed il cuore suo. Tutta la narrazione di Giovanni Episcopo è dettata da un analizzatore meraviglioso dei più misteriosi e dei più inafferrabili stati d'animo. Giovanni Episcopo è un nevrastenico e, come tale, ha ingegno e lucidezza speciale nell'intendere ciò che rimane oscuro per la maggior parte della gente; però l'espressione di quei subiti bagliori, l'espressione dell'inquietudine che gli mina il povero cuore nel temere — oltre la dolorosa penombra — una luce spaventosa, è così chiara e così felice, che dimostra un intelletto superiore al suo, capace di dar forma sensibile ad apparenze tanto vaghe ed indeterminate.

Dobbiamo noi, forse, dolerci di questa continua sovrapposizione dell'autore alla propria creazione, questa affinità così intima fra l'uno e l'altra? Una fusione più impersonale tra la visione e la riproduzion di essa darebbe certo al personaggio maggiore unità e quindi maggior verità. Ma d'altro lato, questa, non stralcerebbe forse pagine di ana-

lisi sottile e squisita? Del resto, bisogna anche aggiungere che ogni rimpianto è superfluo. È vano lo sperare un'auto-correzione della personalità del d'Annunzio. Il processo di leggera alterazione, originato dal funzionamento proprio ad ogni cervello e dalla scelta degli elementi della visione che si riassume in una rifrazione non intera, nè precisa di quella; questo processo, diciamo, solletica troppo la virtuosità e l'amore del raffinato, perchè egli se ne guardi. Infatti, vedremo cotesta attitudine mentale invadere, a poco a poco, e quasi diremmo, sopraffare tutto il campo della sua attività.

Nell'*Innocente*, il linguaggio è, invece, in perfetta fusione con la coltura e con l'intellettualità di Tullio Hermil. Questi, come Andrea Sperelli, è un acuto cultore di ogni più squisita sensazione e si arroga, quindi, il diritto di sacrificare altrui al proprio sconfinato orgoglio ed egoismo; come Andrea Sperelli e Giovanni Episcopo, Tullio Hermil è un uomo senza volontà, pronto ad abbandonarsi ad ogni istinto e ad ogni impulso; non è un artista al pari di Andrea Sperelli, nè un mattoide quale Giovanni Episcopo, ma uno spirito sagace ed atto a riconoscere le proprie responsabilità. Perciò, accorda il perdono a Giuliana; perdono sincero e profondo, benchè sia rotto da tante amarezze e da tanta ripugnanza ad accettare il frutto della colpa di lei.

Il contrasto fra la coscienza irrequieta e gli affetti insoddisfatti gli viene dunque da una moralità inefficace, ma esistente in lui. Mentre l'idealità di Andrea Sperelli è intellettuale, quella di Tullio Hermil è, invece, piuttosto morale, e la sua parola così nitida, così sicura nell'auto-analisi, mette a nudo la differenza sostanziale fra i due personaggi dannunziani. Si capisce, quindi, come egli, compiuto il delitto che dovrebbe liberarlo dall'ossessione della colpa commessa da sua moglie, non riuscirà mai a conseguire una pace maggiore.

Sono state fatte al carattere di Tullio Hermil due critiche, di cui una sola è accettabile. Secondo la prima, dovuta anche ad Enrico Nencioni, il carattere di Tullio Hermil appare inverosimile. È possibile, si domanda il critico toscano, che questi ad un tratto s'innamori perdutamente della moglie? Egli, allontanandosi da lei, perchè travolto da turbini sensuali, come potrebbe esserne riattratto? Anzi, per la sua stessa corruzione, non dovrebbe forse rifuggire dalla presunta purità della donna? Senonchè il Nencioni, fondandosi sopra questa osservazione, non ha riflettuto alla vaga tendenza morale che è in Tullio Hermil; e cioè che, anche se l'allontanano dalla moglie frequenti tentazioni sensuali, egli può anelare ad un amore che risponda ad un determinato desiderio di re-

denzione. E nell'amore corrisposto di Giuliana sta appunto, quando un'influenza buona prevale in lui, il suo unico mezzo di riscatto.

L'altra accusa, fatta da chi nel carattere di Tullio Hermil non ha visto se non il solo lato impulsivo sensuale, ha la sua origine nella presunzione che Tullio Hermil non sia che un'autobiografia dell'autore. Ora noi, appunto perchè respingiamo la prima critica, siamo condotti ad ammetter la seconda, senza darle però per le ragioni sovra esposte, un soverchio valore. L'indole di Gabriele d'Annunzio è certo tanto complessa, da comprendere i duplici caratteri di Andrea Sperelli e di Tullio Hermil; giacchè è stato toccato con mano, rispetto a Giovanni Episcopo, che la personalità dell'autore non è mai estranea all'oggettivismo il più assoluto. A che varrebbero, dunque, giustificazioni contrarie ai fatti? Da un'altra parte, cotesta critica tocca anche la monotonia ingenerata dalla rappresentazione di un solo tipo. Ma a ciò si può rispondere che il D'Annunzio, poggiando il dibattito intimo della psiche di Tullio Hermil sul lato morale, anzichè sulla tendenza intellettuale, come aveva già fatto per Andrea Sperelli, ha posto fra i due tipi differenze essenziali, che ogni critico imparziale può ben riconoscere.

Il Nencioni accusa d'inverosimiglianza anche

il carattere di Giuliana; gli pare impossibile che essa provi per il marito, il quale l'ha sempre vergognosamente tradita, un amore tanto grande e sia straziata dal rimorso per un attimo di debolezza verso un altro uomo. Ma, dato pure che questa passione esista davvero, in qual modo allora ha potuto essere infedele per un momento all'uomo adorato? Perciò, qualunque interpretazione dell'indole della protagonista ci lascia insoddisfatti. Se non che il Nencioni, ponendo il dilemma, non ha pensato alle mille contraddizioni che possono coesistere in un cuore ed in un'anima femminile; ma non vi è bisogno di ricorrervi. Giuliana è anzi costruita tutta d'un pezzo. Ella, che adora il marito e che è in preda alla più nera disperazione per il suo abbandono, si è illusa per un istante di liberarsi dalla greve cura che le pesa sul cuore, trovando l'oblio in una promessa d'amore; e noi, in opposizione al verdetto del Nencioni, riconosciamo invece tutto ciò profondamente umano. Ma, poichè il fugace amore — inesorabilmente malata com'è di un altro affetto — non le ha dato gioia alcuna; chi può mai meravigliarsi se il risveglio della passione in Tullio Hermil, che risponde in lei ad un'inestinguibile sete d'amore, non desta nell'animo suo se non l'infinito rimpianto di una felicità ormai perduta? In ultimo, ella è trascinata da co-

testa sua stessa interezza di carattere a buttar le braccia al collo del marito, quando questi le annunzia la morte dell'Innocente. L'atto, che risponde ad un sentimento di liberazione, è logico; ma l'amor materno, l'amore che porta a difendere accanitamente il frutto delle proprie viscere, avrebbe dovuto però condurre ad un'intima contraddizione, violando qualunque unità di carattere. Il D'Annunzio non l'ha inteso e, senza riuscire a convincerci, il moto amoroso di Giuliana ci disgusta.

La struttura generale del libro è buona. L'*Innocente* è sobrio e misurato. Il suo disegno è ordinato, e nelle singole parti e nell'insieme. Il poeta ha saputo romper la monotonia del duetto d'amore, circondando i personaggi principali di figure secondarie deliziosamente tratteggiate: e, così, la squisita grazia della madre di Tullio, la robusta e sana natura del fratello Federico, mettono una nota di salute e di giocondità nel triste quadro delle vicende sentimentali di Giuliana e di Tullio. Abbiamo già accennato alla bellezza della lingua nell'*Innocente*. Essa è tanto pura e limpida, che vi dà l'impressione di una polla d'acqua che sgorghi spontanea dal terreno; od anche, diafana e limpida com'è, ci ricorda una di quelle belle mattine primaverili, quando per l'aria leggera, il sole tepido, il profumo soave dei

fiori, tutte le cose del creato sembrano fondersi insieme per avvilupparvi di una suprema delizia.

Il *Trionfo della Morte* (1894) è pure una trama d'amore. Giorgio Aurispa ha per amante Ippolita Sanzio e, uomo voluttuoso ed inquieto, non rista dal corromperle il cuore ed il corpo; e quando Ippolita, a cui troppo bene han valso le sue lezioni, è divenuta un animale vizioso e sensuale, egli, stanco e sfibrato da sì ignobile legame, uccide sè e l'amante.

Ora, e lo si sa, è stato osservato che anche qui la personalità dell'autore si nasconde dietro la figura dell'Aurispa; ma non è stato detto però che la peculiare caratteristica dell'Aurispa stesso — caratteristica che lo distingue dai precedenti personaggi dannunziani — stia a provare come l'individualità del D'Annunzio può, volendo, alterarsi sino a modellare, da un ceppo solo, figure disparatissime.

La tragica lotta, che combatte la giovinezza e l'organica resistenza di Giorgio Aurispa contro la morte — e cioè contro l'idea fissa del suicidio — crea la suprema variante del suo carattere. Andrea Sperelli e Tullio Hermil lottavano contro aspirazioni che avevan mète esteriori; Giorgio Aurispa combatte una battaglia che non ha finalità terrena, all'infuori della salvezza d'un *io* che dovrebbe naufragare.

Rare volte il D'Annunzio si è indugiato con tanto amore a delineare una figura, così come ha fatto con quella di Giorgio Aurispa. L'ambiente famigliare, la genesi da cui ha proceduto il suo spirito irrequieto e morboso, tutto è disegnato con grande precisione, talchè la figura assurge viva e palpabile ai nostri occhi. E, in ugual modo, l'autore dedica molte pagine a descriverci lo stato psichico del suo personaggio. Il processo morboso cerebrale di Giorgio, che esalta in lui l'immagine, ponendolo in una continua condizione allucinatoria, è reso meravigliosamente. Noi sentiamo che l'immagine interna d'ogni cosa — immagine foggiata, esagerando ogni tratto precipuo del vero, con un'intensa preoccupazione — non può più riadattarsi al mondo esteriore da cui deriva, ma a cui diventa sproporzionata; e, se non gli perdoniamo la ferocia contro Ippolita, tuttavia ce la spieghiamo. Veramente, alle volte si direbbe che l'autore, nella personalità di Giorgio, abbia voluto esperimentare le ultime conseguenze dell'allucinazione. Se così è, noi dobbiamo a cotesta prova un dramma certo mirabile per efficacia; ogni sapore, ogni nota elegiaca dannunziana ha ceduto qui il posto ad una tonalità cupa e minacciosa. L'ultimo atto di Giorgio, quasi ci sollevi dall'incubo che grava su di noi, è meno angoscioso della lenta e tetra preparazione di esso.

Il Trionfo della Morte non ha una struttura organica, che risponda a linee prospettiche sicure. Le parti si susseguono, ma non s'intrecciano l'una all'altra; così che il romanzo non disegna un circolo, bensì una lunga linea retta i cui punti estremi rimangono inesorabilmente disgiunti. Molte parti di questa lunga linea sono prolisse. L'episodio del Novello Messia, particolare etnico a cui il D'Annunzio dà un grande valore, è inceppante e superfluo. Così dicasi di tutto quanto il capitolo « La Casa Paterna » a cui gioverebbe assai l'essere sfrondato. I dati gentilizi di Giorgio Aurispa sono importanti, ma s'imporrebbero meglio alla nostra attenzione se fossero tratteggiati con uno scorcio migliore.

Questi difetti, però, sono compensati da pagine di assoluta bellezza. La descrizione del Santuario di Casalbordino, che potrebbe essere omessa con vantaggio dell'economia del volume, è il trionfo delle straordinarie doti di visione del D'Annunzio. Mirabile, invero, è la chiarezza e l'ordine di tutte le parti in cotesto quadro destinato a rappresentarci una folla spinta ai più gravi supplizi dalla frenesìa religiosa. La pittura è così vivida, che proviamo il disgusto e la nausea del terrificante spettacolo, quasi che vi assistessimo.

Nel *Trionfo della Morte*, lo stile è ancora piano e semplice. Appena appena, qua e là, qualche in-

versione, qualche immagine esuberante ci avverte di un possibile mutamento; ma, in generale, la parola è propria e misurata. La trasformazione avviene, invece, con le *Vergini delle Roccie;* ed essa è così assoluta, che veramente l'opera romantica del D'Annunzio può dividersi in due parti; quella il cui stile è agile e flessuoso, e quella che si estrinseca in una forma preziosa e artificiosa, non solo, ma che finirà poi col divenire rettorica.

A che mai è dovuta questa trasformazione? In primo luogo, essa segue un pensiero che, con le *Vergini delle Roccie*, diventa assai più vago ed impreciso; e fors'anche la lunga famigliarità con lo spirito di Giorgio Aurispa ha esagerato la tendenza del D'Annunzio all'allucinazione. Certo si è che le *Vergini delle Roccie* segnano in lui una maggiore esaltazione di immagini, di modo che egli esagera nel deformare la realtà con la visione propria.

Le *Vergini delle Roccie* ci appaiono, dunque, come il prodotto di un sogno.

Ma quale valore ha mai questo sogno? D'invenzione, nessuna; chè il tema al solito è semplicissimo. Un giovine d'antica stirpe, Claudio Cantelmo, esasperato dall'evoluzione democratica della Roma presente, risolve di sottrarsi allo spettacolo immondo che offre ai nostri giorni l'Eterna

Città, ritirandosi nella vicina campagna romana. Presso Rebursa, a Trigento, sta chiusa in un'antica rocca feudale, trasformata nel secolo XVII in una villa di delizie, un'antichissima famiglia siciliana, caduta in rovina a causa della partenza dei Borboni. Ma la rovina non è solo materiale: la principessa Aldoina è demente e, nella follìa, stanno pure seguendola due suoi figli gemelli, Oddo ed Antonello. La famiglia, oltre questi due maschi, si compone di tre figlie: l'una bellissima, Violante, che s'inebria di profumi; l'altra, soave e flebile, si è votata alla vita monacale in cui tuttavia non è pur anco entrata; finalmente la terza, bella d'indole e di elevazione morale, è l'angelo della famiglia, ch'ella protegge col suo spirito coraggioso, risoluto e devoto al bene altrui.

Claudio Cantelmo, ritornando in casa Montaga, sa bene ch'egli sveglierà speranze d'amore nel cuore delle tre vergini; certo ognuna di esse penserà che potrebbe essere la sposa eletta da lui. Ma questa supposizione non lo trattiene dal suo malvagio operare. Infatti, dopo averla lusingata, egli delude la speranza di Violante, così come distrugge. il sogno d'amore terreno che le sue premure avevano svegliato nel cuore di Massimilla, staccandola dalle sue visioni celesti: ed infine, fatta una fraudolenta prova del suo potere sopra le due vergini, la sua scelta cade sopra

Anatolia. La sana e virile struttura morale e materiale della giovine sembra meglio adatta al suo egoismo ed alla procreazione del figlio, dell'eroe che deve continuare la sua stirpe. Anatolia rifiuta la missione preziosa; il suo posto è presso quegli infelici di cui è il solo sostegno; e, benchè ella pure l'ami, pure immola un'ultima volta se stessa, additandogli Violante come la compagna che deve esser da lui prescelta.

Da che è compensato, nel romanzo, questa povera e scialba invenzione? L'ordine esterno del libro non è cattivo. La prefazione ci presenta molto bene l'uomo orgoglioso, impastato di vanagloria e di pregiudizi, che è impersonato in Claudio Cantelmo; nel nodo del racconto, poi, le gesta verso le tre infelici illustrano maravigliosamente il suo mostruoso egoismo; mentre la misura e la concatenazione dei semplici episodî è osservata con arte. Invece, assai men buona è la struttura interna del libro.

La figura del protagonista, esaminata con cura, non sembra rispondere a nessun chiaro principio astratto. Claudio Cantelmo ambisce di « condurre con diritto metodo il suo essere alla perfetta integrità del tipo latino; adunare la più pura essenza del suo spirito e riprodurre la più profonda visione del suo universo in una sola e suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della

sua stirpe e le sue proprie conquiste in un figliuolo, che sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sè per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate ». Orbene, a noi non appare certo che l'eroe dannunziano giustifichi in modo preciso il magniloquente còmpito. Vuol creare un'opera d'arte; ma quale? Egli, per tradizioni di famiglia e per opinioni politiche in vero assai vaghe, odia la folla, la *Gran Bestia*, come chiama la moltitudine; e sogna uno stato atto a favorir la graduale elevazione di una classe privilegiata verso un'ideale forma d'esistenza. « Sopra l'eguaglianza economica e politica — egli continua a dire — a cui aspira la democrazia, si deve andar formando una oligarchia nuova, un nuovo reame della forza e riuscire in pochi, o prima o poi, a riprendere le redini per domar le moltitudini a profitto suo ».

Disegni vaghi e troppo indeterminati; ma, ad ogni modo, che cosa tenta Claudio Cantelmo per attuarli? Quali lotte impegna, sia nella vita amministrativa, sia nella vita parlamentare, sia pure nel predominio del pensiero, con la parola o con la penna, per debellare od arrestare la democrazia invadente? Contro l'odierno movimento, egli si contenta di protestare, ritirandosi in campagna. È troppo poco.

Ma altra e più forte contraddizione racchiude

inoltre il disegno che esalta l'immaginazione del Cantelmo. Egli aspira a procrear l'essere ideale, che aduni in se stesso tutte le virtù della sua razza e tutte le possibilità di una perfezione sempre maggiore. Senza dubbio, il pensiero è tolto dal superuomo nietzchiano, sebbene quello però non sorga da un ramo aristocratico, bensì si elevi dalla folla da cui viene, domandola. V'ha anzi, di più; il superuomo del Nietzche ama la lotta e preferisce la lotta al riposo; è colui che unisce all'amore del potere anche la forza morale per conquistarlo. Orbene, a noi sembra che difficilmente il figlio del Cantelmo potrà ereditare queste energie dal padre; spetta dunque alla madre ad infondergliele. In tal caso, è un pensiero ben singolare quello di andare a sceglierla in una casa ove pesa la triste eredità della follìa. Sta il fatto che, in ultima analisi, Claudio Cantelmo prediligerebbe per sua compagna Anatolia, tanto più equilibrata e normale degli altri; ma quale assoluta mallevadoria d'incolumità presenta pur essa come discendente da un germe malato?

Per buona fortuna, però, la bellezza reale delle *Vergini delle Roccie* è indipendente dalla scialba trama e dal debole pensiero direttivo. Noi non siamo ammirati delle trasformazioni troppo personali del reale e siamo troppo amanti della rigida disciplina che esso impone per lodarne le arbi-

trarie deformazioni; e, nondimeno, sarebbe assai ingiusto il non ammettere che il D'Annunzio è entrato nel mondo dei sogni con una sicurezza da grande artista. L'assidua abitudine di vedere il mondo ambiente, di penetrar nelle sue più recondite fibre, in una parola, il costante esercizio delle sensazioni l'ha certamente aiutato a disegnare una sfera ideale in armonia col vero.

I brani, dovuti a impressioni dirette e quelli evocati da immagini interne, si fondono in una così stretta maniera, nelle *Vergini delle Roccie*, che l'intero libro ci appare come una rappresentazione colta attraverso il cristallo. Essa è nitida, ma è diafana; sembra reale, eppure non è tangibile; sentiamo il sapore, il profumo di ogni cosa fiorita, eppure siamo convinti che ciò si deve soltanto ad uno squisito artificio dello scrittore.

Il vocabolo è spesso poetico, la frase armoniosa, come una musica arcana ed indeterminata; nè il dialogo nota fatti o pensieri, bensì sensazioni spesso così tenui, o profonde, che la parola degli interlocutori riesce inadeguata ad esprimerle interamente. Nondimeno, talora per impeto più gagliardo, il cristallo frammesso dall'artista fra lui e la realtà, si spezza; ed allora abbiamo la maravigliosa e vivida descrizione della fontana e quella bellissima del passaggio della portantina in cui si trova la vecchia Principessa Aldoina.

Invischiato nello stile artificiale e manierato, il D'Annunzio non ha saputo per il momento uscirne. Così, per l'ultimo suo romanzo, *Il Fuoco*, può ripetersi quanto abbiamo già detto intorno alla forma delle *Vergini delle Roccie*. Soltanto, *Il Fuoco* non ha unità di natura: è un sogno, misto ad un dramma profondo e potente. La descrizione di Venezia, davvero magica nei suoi molteplici aspetti; l'allegoria dell'autunno, tratta già da un'antica conferenza; ed infine i brani wagneriani possono ancora prestarsi ad un linguaggio e ad immagini iperboliche, a vocaboli evocanti non un significato diretto e chiaro, ma bensì sottili e tenuissime associazioni soggettive. Tuttavia, è innegabile che la passione, le vicende intime e sentimentali di due esseri umani, vogliono un'espressione adeguata alla vivacità ed alla energia del sentimento. E l'autore, appunto perchè artista, subisce l'indole della narrazione, modificandone secondo quella la forma. Involontariamente, forse; ma sta il fatto, però, che tutto quanto riguarda il dramma di amore è scritto con molta più semplicità e spontaneità; talchè si direbbe che egli senta come urga dare con la parola l'impressione della febbre che divora i due innamorati. Le scene d'amore, meno la prima e quelle di gelosia, sono scritte con la foga scultoria e diretta del *Trionfo della Morte;* ma

non bisogna dimenticare che il materiale che egli lavorava era davvero di singolare bellezza.

In Stelio Èffrena, ha raffigurato se stesso, senza veli e senza ipocrisie, audacemente. Impavido, ha analizzato la sua feroce ambizione, il desiderio insaziabile di plauso; plauso acquistato con una mirabile resistenza al lavoro ed alla lotta. La sua violenta sensualità non è domata che da un'intellettualità profonda, che nessun turbine sa sommergere in maniera durevole. Per ciò, benchè vi siano in lui molte contraddizioni apparenti, Stelio Èffrena è una natura tutta d'un pezzo: destinata a far soffrire in modo crudele qualunque creatura s'affidi a lui. Egli pure soffre, ma non profondamente: gli occhi rivolti ad una mèta agognata, non sa riguardare altrui che quale istrumento temporaneo di una gloriosa ascensione; istrumento che si butta via quando il fine è raggiunto.

Quella costante preoccupazione del proprio sviluppo intellettuale, in Stelio Èffrena, ferisce come eccessiva; essa genera un orgoglio, un sentimento dell'io, la cui affermazione appare quasi impudente. Ma chiunque si senta in possesso di una forza qualsiasi è trascinato in fatal maniera a farne sfoggio. Così il ginnasta nel circo, così l'oratore dalla tribuna parlamentare, così l'Èffrena che inneggia, narrandola, alla trama della *Città*

Morta. Istrionismo, di cui possiamo dolerci, ma non stupirci e che, tanto meno, potrebbe poi destare la nostra severità; poichè cotesta fermentazione è forse necessaria alla buona raccolta.

L'analisi auto-biografica di Stelio Èffrena è certo interessante, sebbene non sempre nuova; chè molti e molti tratti ci erano già stati fatti noti dai precedenti volumi. La figura della Foscarina si presenta invece ai nostri occhi in tutta la sua primiera freschezza.

Un'attrice, non più giovanissima, eppure ricca ancora di fascino e bella di peculiare bellezza, s'innamora pazzamente di un'artista; se ne innamora per la passione, per il fascino che su ogni animo femminile esercita la gloria dell'uomo vittorioso, gloria che nell'attrice celebre è come un compimento della propria; se ne invaghisce, perchè è nella sua natura ardente di amare fino a farsi schiava, sino a smarrire tutta se stessa nell'uomo adorato. E la Foscarina, divenuta creatura di Stelio Èffrena, beve le sue parole, incatenata da immagini fluide che d'altronde rispondono alla sua natura di sognatrice. E non vale che l'amore di cotesto uomo la torturi; chè ella, per la sua innata affinità drammatica con cento e cento individualità diverse, si avvince a lui indissolubilmente.

Fra i due la lotta è tragica; egli è attratto a

lei, più che dall'amore, dall'impazienza di valersi per l'opera propria della potenzialità artistica della donna; essa, invece, è fremente di deliziarsi sino all'infinito di tutte le voluttà materiali e spirituali, che le offre quella natura d'elezione venuta nell'orbita della sua vita.

Ma la passione non accieca la Foscarina; le dà, anzi, la lucidità tragica dei momenti più gravi dell'esistenza. Ella sente che l'amore del poeta per lei è incerto, tenuto com'è da fila sottili che posson, da un istante all'altro, spezzarsi. Spinta da un fato più forte della sua volontà, ha fatto incontrare Stelio Èffrena con Donatella Arvale, una deliziosa cantatrice. Ella sa, senza che i due giovini si siano mai parlati, come fra loro si sia accesa una scintilla di desiderio amoroso, e questa intima consapevolezza affievolisce ancor più la sua fede nella durabilità del proprio doloroso legame con l'Èffrena.

Egli, preso dalla bellezza della giovine, intende l'angoscia dell'attrice; ma non sa trovare alcun modo per lenirla; e tragica, sebbene invisibile, s'interpone fra i due amanti la figura dell'assente; sia che incomba su loro silenziosa, sia che il suo nome divampi nei loro concitati dialoghi. Così, Donatella Arvale distrugge ogni loro gioia, ogni loro pace; e poche cose, invero, riescon tanto dolorose quanto il giuoco di quelle due sensibilità

acute ed esperte nel non pronunziare il nome che senton fluttuarsi ognora d'attorno; proposito vano, poichè l'ira gelosa della donna scoppia, di tratto in tratto, improvvisa ed incoercibile.

Ed è appunto questo substrato d'angoscia che dà un singolar valore al *Fuoco*, sicchè le pagine in cui è espresso sono senza dubbio fra le più belle del D'Annunzio. Gli episodî del Labirinto, del vetro di Murano infranto, l'orrenda scena di passione nella quale la gelosia risveglia tutta la brutalità della donna, ci disegnano la più compiuta e lacrimosa gamma dell'anima umana.

La organatura del *Fuoco* risente dell'immobilità del tema. Quell'eterno duetto d'amore non ha mai una conclusione, chè la partenza della Foscarina chiude una scena d'amore, ma non già il libro; e il libro potrebbe continuare ininterrottamente, per un numero indeterminato di capitoli. La linea costruttiva è così monotona, da farci pensare che un'arte più varia avrebbe giovato alle singole parti dell'opera. I quadri d'amore si succedono, ma non s'intrecciano; mentre sarebbe bene fungesse da anello di congiunzione qualche elemento che desse stimolo e vita all'azione principale. In tal modo, poichè i brani che ci parlano del Wagner non giovano alla coordinazione del racconto, l'organatura del *Fuoco*

manca, senza attenuanti, di un disegno fermo ed equilibrato, che raccolga in una sola unità le disgiunte membra del romanzo.

Le stesse qualità, per cui ammiriamo il D'Annunzio poeta e romanziere, distruggono implicitamente ogni e qualunque tendenza teatrale; giacchè la sua dote più singolare e, cioè, il dono letterario della descrizione, costituisce per la scena una qualità negativa. Il teatro non ha fondamento su descrizioni di fatti, ma bensì sui fatti stessi; canone a cui, per natura, Gabriele D'Annunzio non ha voluto, nè forse ha potuto per disciplina sottomettersi. Egli sembra ostinato a trapiantare il romanzo sul teatro e, per maggior errore poi, vi ha trapiantato il proprio così ricco di digressioni e di episodî puramente letterari.

La prima prova drammatica del D'Annunzio, *Il sogno di un mattino di Primavera*, che venne subito dopo le *Vergini delle Roccie*, sembra infatti la diretta continuazione del romanzo. Anche in questa breve composizione che, per cortesia, chiameremo scenica, abbiamo quell'atmosfera ovattata, così impropria ed in contraddizione palese con ogni movimento scenico stesso. Si aggiunga

che, qui pure, un linguaggio artificiale e raffinato agghiaccia e rallenta il dialogo. Altre rassomiglianze con le *Vergini delle Roccie* le troviamo nella natura dei personaggi; tanto che qua abbiamo per protagonista una demente addirittura.

È chiaro che il tema di cotesto lavoro urta contro tutti i canoni teatrali. Eleonora Duse, allorchè dichiarò a Giovanni Pozza che era felice, recitando il *Sogno di un mattino di Primavera*, di romperla con ogni legge scenica, faceva inconsciamente all'opera dannunziana la più severa critica; ed il sogno, infatti, esce da ogni legge teatrale. Per iscriver drammi, non basta dividere in battute un frammento letterario, ma importa bensì che il congegno dell'opera illustri e vicende e caratteri. Quando ciò non è, e quando, come nel *Sogno*, ci agitiamo fra allegorie nebbiose e contorni psicologici malsecuri, è certo miglior cosa il dare senz'altro al dramma la forma di libro, considerandolo quale un puro e semplice esercizio letterario.

Il *Sogno di un tramonto d'Autunno*, poema tragico in un atto, come ha voluto denominarlo l'autore, ha pure, teatralmente parlando, non pochi e gravi difetti.

Si tratta della dogaressa Gradeniga, che, sul tramonto degli anni, si è perdutamente invaghita di un giovine, che ora l'ha abbandonata per le

cortigiana Pantea. Per attrarre a lei l'amante, la Gradeniga tenta un vero e proprio *envoûtement.* Una schiavona, che conosce l'arte degli incantesimi, le foggia a simiglianza di Pantea una figurina di cera, che la Gradeniga trafigge ripetutamente invocandone la morte. Pantea, infatti, muore in una zuffa navale, provocata dalla sua bellezza, ma con lei muore pure, difendendo il possesso della donna, l'uomo adorato dalla Dogaressa.

Gabriele D'Annunzio è stato, a parer nostro, assai fortunato nel trovar tanti ostacoli alla rappresentazione del suo *Sogno.* Era egli mai possibile che il pubblico perdonasse che tutta l'azione — capitale errore — si svolgesse fuor di scena, e non venisse a cognizione sua se non attraverso i racconti di Pentella e di Orseola? Certo, quei racconti destano il nostro interesse e la passione della Gradeniga trova terribili accenti; ma il suo grido di disperazione non si riduce che ad un monologo a cui fanno da contro-giuoco troppo astratto le lunghe narrazioni di Pentella e di Orseola. Però, se il *Sogno di un tramonto d'Autunno* non ha scenicamente alcun valore, noi dobbiamo senza dubbio ammirarlo invece dal lato letterario. Gabriele D'Annunzio fa anche qui un grande abuso d'immagini; sicchè il periodo acquista attraverso quella eterna rifrazione

una monotonia un po' uggiosa. Tuttavia ve ne sono delle squisite, e così altre veramente tragiche che urlano la ribellione della Dogaressa.

Poche volte, come in questo lavoro, il racconto è riuscito al poeta tanto facile e tanto fluido; ed è davvero meraviglioso che penna umana riesca a narrare in modo così plastico e pur così scorrevole la danza di Pantea sul Bucintoro, e, poi, la sua fuga.

Noi troviamo nel *Fuoco* lo spunto narrativo della *Città morta*, che si sa nata dal sogno di costruire, sulle colline d'Albano, un teatro che materialmente ed intellettualmente rievocasse quello greco. Era, infatti, nel desiderio del D'Annunzio di creare intorno ai propri eroi un'atmosfera ideale in cui vibrasse tutta la vita della natura, così che ogni atto sembrasse ripetere, non solo le potenze dei loro destini prefissi, ma pur anco le più oscure volontà delle cose circostanti e delle anime elementari che vivono nel gran ciclo della tragedia greca. Era suo sogno che, al pari delle creature d'Eschilo, cotesti eroi portassero in loro qualche cosa dei miti malevoli, onde escivano, e si sentissero al pari di essi palpitare nel torrente delle forze selvaggie, dolorando « al contatto della terra, accumunandosi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le nubi nella lotta patetica contro il Fato

che deve essere vinto, e la Natura fosse intorno a loro quale fu veduta dagli antichissimi padri; l'attrice appassionata di un eterno dramma ».

La visione dell'opera si presentò agli occhi del suo autore così nitida, ch'egli, sin dal primo momento, « rivedeva un luogo solitario e selvaggio presso i sepolcri di Micene, in un avvallamento tra il minor corno della montagna Eubea e il fianco inaccessibile della cittadella. I mirti vigoreggiavano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Perseia, sgorgando di tra le roccie, si raccoglieva in una cavità simile ad una conca... Presso il margine, a pie' d'un cespuglio, era disteso il cadavere della vittima, supino, rigido, candido. Nel silenzio mortale s'udiva lo strepito dell'acqua e il soffio intermesso del vento su i mirti che s'inclinavano... ». Continuando la visione, egli pensava poi che la terra, frugata per trovare i sepolcri degli Atridi, avrebbe dovuto essere « maligna » e che da essa avrebber dovuto « escirne le esalazioni delle colpe mostruose. La maledizione che pesò su quegli Atridi era così truce, che veramente doveva esserne rimasto qualche vestigio ancor temibile nella polvere che fu calpestata da loro ».

Senonchè l'atto quinto, che è il fine della nuova tragedia, doveva segnare la sconfitta del-

l'antico destino. L'anima nuova rompe ad un tratto il cerchio di ferro, ond'è costretta, con una determinazione generata dalla follia, da un lucido delirio simile all'estasi e che è come una più profonda visione della Natura.

Ma, qual è stato l'esito del triplice còmpito impostosi dal poeta? Quello di far rivivere anime eschilee, quello di far la natura compartecipe al dramma insieme coi protagonisti, ed infine di rappresentarci ribelle al Fato un'anima umana, che la civiltà ha reso meglio capace, nella sua complessità, di resistere ad una determinata corrente?

È certo che il D'Annunzio ha commesso un errore, avvicinando il ricordo degli eroi d'Eschilo ai propri. Quelli eschiliani sono derivati direttamente da miti e da leggende greche; Eschilo attraverso ad essi è l'interprete, anzi quasi diremmo il Gran Sacerdote di tutto un ciclo religioso, sì che spesso la sua tragedia si trasmuta in una specie di catechismo pagano.

Ora, per i personaggi della *Città morta* le condizioni sono molto diverse. Alessandro e, in ispecie, Leonardo soccombono alla maledizione, che pesava sugli Atridi, per una specie di suggestione tutta fittizia. L'amore e l'incesto dei due uomini per Bianca-Maria, esasperato dalla solitudine e dall'eccitamento intellettuale in cui vivono,

avrebbero potuto però svegliarsi anche in condizioni più normali; chè la passione, sia pure morbosa, è di tutti i tempi. Il costruire dei personaggi sopra dei miti che rispondono, non ad un sentimento, ma bensì ad una superfetazione intellettuale, non poteva condurre se non a crear delle figure arbitrariamente sposate ad un terreno classico e non già radicate in esso. E questo principio errato ha compromesso pure la seconda parte del problema impostosi da Gabriele D'Annunzio.

In primo luogo, si è ben certi che egli abbia visto il suo problema in modo davvero preciso? Sì, la Natura in tutto il teatro greco rimane compartecipe al dramma senza però avervi mai il predominio; lo circonda di un'atmosfera poetica — quasi il fatto, senza cornice fosse troppo aspro e duro — ma, se l'accompagna, non l'opprime mai. La preoccupazione di tenerla subordinata all'azione è così grande negli antichi, che Eschilo, nel suo *Prometeo*, per tema che Essa diventi, quale ente astratto, un'attrice troppo imperiosa, si affretta a dare all'Oceano ed alle Oceanidi una personalità che loro accordi il diritto di occupare il primo piano del dramma. Ben altrimenti pensa, invece, Gabriele D'Annunzio.

Nella *Città morta*, la compartecipazione degli elementi naturali è ininterrotta; la Natura è, come

l'ha voluta il D'Annunzio, l'attrice appassionata del dramma; è, insomma, un altro ente che si frammette sempre nell'azione, gravandovi sopra e finendo col sostituirla. E perchè le nuvole, il vento e il sole sono di per sè stessi intangibili, e nel teatro dannunziano non si plasmano mai nelle possenti forme mitologiche degli antichi greci, la Natura, sotto aspetto di assidue larve e di fantasmi, freme di continuo sul palcoscenico della *Città morta*.

Gabriele D'Annunzio non ha affatto avvertito il pericolo a cui andava incontro, e di propria scienza ha, anzi, schiacciato il quadro con la cornice del quadro stesso, rendendolo lento e nebbioso. Peggio ancora, ha finito con l'uniformare l'una alle altre le varie individualità dei personaggi, aggiogandole al medesimo linguaggio, all'identica sensibilità del mondo esteriore; e le ha anche, per dir così, dissanguate, poichè, infatti, il tempo destinato al godimento ed alla descrizione del paesaggio è stato tolto a danno dell'evidenza dei caratteri e dell'urto delle passioni.

E qui veniamo al secondo capitale difetto drammatico della *Città morta*. Essa manca del cozzo delle passioni. Il gran nome di Eschilo avrebbe dovuto insegnare al D'Annunzio come, per una delle leggi supreme del teatro, quell'urto

debba essere così reale e forte, da rassomigliare al cozzo ferreo di due sciabole lucenti. Ma, pur troppo, non è a questo modo.

Gabriele D'Annunzio, invaso com'è dall'amore per la descrizione e dall'indole della propria visione più soggettiva che oggettiva, ha abbandonato i personaggi alla voluttà dei monologhi. La loro parola è lanciata verso uno scopo invisibile, la loro passione urta sempre contro un essere lontano; talchè non abbracciano mai se non un'ombra vuota. Ora, a tanta sua onda lirica avrebbe dovuto essere imposto il flusso ed il riflusso della replica e della concitazione altrui. Ma Alessandro narra lungamente il proprio amore a Bianca, nè ella altro sa opporgli se non un ordine di silenzio a cui egli però non si piega. Così pure, a sua volta, Alessandro lascia passar senza interrompere la tragica confessione di Leonardo. Ah! non così intendeva il teatro Eschilo, quando le narrazioni lunghe interrompeva con l'impeto di un dialogo incisivo e vibrante!... E l'ardore di spingere una forza contro l'altra era sì prepotente in lui, da condurlo a porre in iscena popoli contro popoli, razze contro razze e divinità contro divinità. Più si studia Eschilo, e più si vede quale magnifica e giusta intuizione egli avesse del teatro; quali proporzioni e quali esplicazioni volesse dare al principio di antitesi e di lotta che esso racchiude.

Tutt'all'opposto, invece, la *Città morta* tende a rimpicciolire la rappresentazione ed a farla vivere di mille incidenti esteriori e secondarî.

Ma il D'Annunzio ha saputo forse dimostrare meglio come il Fato possa esser vinto dagli uomini? Indubbiamente egli, che ha poggiato l'intero dramma sul teatro greco, ne ha risvegliato il nocciolo religioso e filosofico; ma, a' nostri giorni, era certo assai difficile l'accettarne la ricomparsa senza discussione. Quando tutta la filosofia e la scuola giuridica odierne vertono sul problema se l'uomo sia o no responsabile dei proprî atti, non era possibile far accogliere al pubblico il fatalismo greco, fingendo d'ignorare gli sforzi compiuti da quei tempi remoti sino a noi per risolvere il quesito con serenità ed altezza di mente.

La questione, che aveva posto l'antichità e che d'altronde Eschilo seppe bene esplicare, portando Oreste dinanzi all'Areopago, era il seguente. È egli un uomo colpevole, quando obbedisca ad avvenimenti fatali? Il fatalismo greco lo assolve — s'intende — con dei sofismi che travisano la pregiudiziale; ma non si può certo essere altrettanto sicuri che un tribunale moderno, composto come quello greco dagli uomini più eletti della città, manderebbe del pari assolto Leonardo. E badate; l'assoluzione, in tal caso, dovrebbe

riuscire anche più facile appunto perchè il quesito è stato da Gabriele D'Annunzio modificato in questo modo. È colpevole un uomo, se una data tendenza — a cui lo porta il proprio organismo, ma alla quale egli oppone tutte le risorse del suo volere — lo spinga al delitto? In un simile caso, come si vede, l'atto non è per anco compiuto e l'Areopago moderno non condannerebbe, dunque, che la possibilità di soggiacere al crimine determinato da una morbosa disposizione.

Ma ciò che fa supporre la condanna di Leonardo, per parte di un tribunale moderno, si è che Gabriele D'Annunzio stesso l'ha condannato. Egli giudica, infatti, che la nostra coscienza è responsabile dei nostri atti e, con maggior severità, anche delle nostre intenzioni; di maniera che non ammette casi fatali a cui dobbiamo ciecamente obbedire. In altre parole, ha votato per il libero arbitrio ed ha fatto una colpa a Leonardo di non iscacciar la tentazione che lo perseguita, condannandolo ad un'impurità di cui non sa trionfare. Il D'Annunzio, rendendolo responsabile e conscio del pericolo imminente, ha dovuto sottrargli, — per salvarlo e perchè l'uomo era troppo debole per riuscirvi da solo, — l'oggetto della tentazione. E, logicamente, arrivando sino all'ultima conclusione di una coscienza esasperata dalla

propria responsabilità, ha dovuto spinger Leonardo all' uccisione della sorella. Egli temeva troppo che il suo sozzo desiderio, ed ancor più l'effettuazione di esso, contaminasse la sorella per non sentire una duplice liberazione dal fatto che ella, come lui, fosse scampata dal pericolo di una macchia sì nefanda. Ma, anche, ribellandosi all'esecrando atto, ella come lui doveva dalla mostruosa possibilità aver contaminata la coscienza.

Il grido di Leonardo: « Chi avrebbe se non io avuto il coraggio di compiere questa cosa atroce per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla? »; non è che un pensiero, desunto da un principio, e desunto con tanto più ardore, in quanto che la mente che lo esprime è quella di un allucinato.

La modificazione subìta dal fatalismo greco nella tragedia, essenzialmente moderna del D'Annunzio, — checchè ne dica l'autore, — costituisce il precipuo interesse della *Città Morta;* così come Leonardo, cioè il personaggio che la incarna, è in realtà la figura più importante del dramma. Se lo scrittore avesse dato un maggiore svolgimento alla lotta, che il protagonista deve pur sostener con la propria coscienza travagliata, prima d'arrivare alla suprema decisione che il suo delitto verso la sorella sia necessario; se l'autore avesse messo più in rilievo e concessa una più larga

preparazione all'atto finale, il pubblico non avrebbe certo furiosamente respinto, come ha fatto, la conclusione del dramma. Essa era conforme alle più delicate norme della coscienza umana ed a quei principii che egli ama di sapere indiscussi, per amor di sicurezza e d'igiene sociale. Se non che la dolce constatazione gli è sfuggita per il modo inadeguato con cui il drammaturgo glie l'ha presentata. Forse il D'Annunzio ha temuto che una tesi troppo palese appesantisse il lavoro; forse s'anche ha voluto, pur mentre la coordinazione era così necessaria, provare con gli scorci mentali di Leonardo il disordine di quello spirito malato, credendo erroneamente che la conclusione bastasse a spiegare il meccanismo psicologico occulto; fatto sta che queste od altre cause hanno senza dubbio diminuitò il significato dell'opera teatrale, determinandone la caduta.

Nella *Gioconda,* il drammaturgo sembra tornare al pensiero pagano. Lorenzo Gaddi, l'amico fedele di casa e devoto estimatore delle virtù di Silvia Settala, allorchè Lucio non sa corrisponder meglio all'atto d'amore compiuto da sua moglie se non abbandonandola vilmente per seguire la Gioconda, non trova nessuna parola di disprezzo o di condanna per l'azione indegna dell'uomo. Egli dice con mestizia, ma quasi riconoscendo la fatalità delle cose: « Quando uno la guarda, e pensa

ch'ella è causa di tanti mali, veramente non può imprecare contro di lei nel suo cuore; — no, non può, quando uno la guarda... Io non ho mai veduto in carne mortale un così gran mistero ». Ed il D'Annunzio, facendo sue le parole di Lorenzo Gaddi, cita in nota il canto terzo dell'*Iliade,* in cui è detto che i principi Trojani, vedendo Elena, esclamassero: « Certo è giusto che i Trojani e gli Achei da' bei schinieri patiscano tanti mali e da sì gran tempo, a cagione di una tal donna; perocchè ella somigli in sua bellezza alle iddie immortali ».

L'esaltazione della bellezza ha trovato in Gabriele D'Annunzio, drammaticamente parlando, un apostolo ricco di eloquenza; giacchè, in fondo, ha saputo assai meglio dare una maggior chiarezza ed unità ad una tesi puramente sentimentale e sensuale che non ad una discussione filosofico-religiosa in cui, per sua natura, si trova sempre a disagio. Mentre col protagonista della *Città Morta* restiamo su di un terreno incerto e malsicuro, che cerchiam di esplorare con la nostra stessa esegesi, il carattere di Lucio Settala invece non ha mai alcun velo per noi. Fin dal primo momento, lo sentiamo dubbioso se debba o no seguire la via del dovere e della bontà, e non ci stupisce che prevalga in lui la passione incoercibile. Così com'è, la *Gioconda* è, logicamente,

più chiara ed anche più drammatica. Il carattere di Lucio Settala ha assai più ardore in sè che non quello di Leonardo ed è, quindi, di una realtà ben maggiore.

Silvia Settala, senza esser disegnata con luminosità speciale, è tuttavia afferrabile e comprensibile. Orbene, queste linee più abili non sono unicamente dovute ad un'intuizione drammatica migliore, ma sì pure al fatto che lo scrittore si è dato il tempo e lo spazio di svolgerle più ampiamente. Nella *Gioconda*, il D'Annunzio non si spoglia ancora dalla tentazione di render partecipe il paesaggio al dramma; ma una tale compartecipazione è tenuta in sordina e, se non proprio nei limiti addirittura classici, almeno in quelli che più vi si avvicinano.

L'intera organatura della *Gioconda* risponde a canoni drammatici meglio osservati. Così i due primi atti posson dirsi veramente armonici; moderni, essi si svolgono senza nessun artificio scenico, portando in modo diretto e pronto alla conoscenza del pubblico quel che più preme egli sappia. Ma gli altri due sono, invece, assai più deboli. L'atto terzo è costituito, si può dire, da un'unica scena tra Silvia Settala e la Gioconda; scena in cui, con nome diverso, l'autore ha posto di fronte due diritti che, nel pensiero suo, si equivalgono. Ora, noi ci chiediamo se non si sarebbe

potuto esprimer tutto ciò con parole incisive, che afferrassero la situazione e che la comprendessero senza ricorrere a vuoti esercizi rettorici, nei quali all'opposto essa dilaga. Non è superfluo, ad esempio, che Silvia Settala ripeta ancora alla Gioconda ed in termini così ampollosi la storia delle sue sofferenze? Involontariamente, in tutta la scena, sentiamo che abbondano le parole intorno al tema, mancando invece quelle appartenenti al nocciolo stesso del dibattito. Così, la scena riesce artificiosa e, poichè l'artificio ne è cattivo, non può ascendere ad un culmine fatale. Lo scioglimento è *ad libitum* dell'autore, ma non è il frutto inevitabile dello svolgersi delle battute.

L'ultimo atto della *Gioconda* pecca per un altro verso. È semplice, ben costruito, ma non chiude il dramma. Il personaggio di Lucio Settala, di cui le fondamenta eran sì solide, diviene monco e non ne serbiamo il ricordo se non come d'una statua senza testa. Nè a noi soddisfa il sapere ch'egli, per prezzo del sacrificio di Silvia, ha seguìto la Gioconda; chè vorremmo, invece, assistere all'intima lotta di cotesta coscienza. Il racconto della sua scomparsa ci commuove ben poco; un risultato di sì precipua importanza nel dramma avrebbe dovuto compiersi in ogni modo dinanzi agli occhi degli spettatori. La scena tra Silvia e Beata, in cui la bambina non può es-

sere stretta dalle braccia monche della madre, è tenera e squisita; ma che significato ha mai nel dramma? Tutto l'orrore della situazione e la dolorosa fatalità delle parole cantate dal terzo dell'*Iliade* sarebbero stati certo più efficacemente espresse, se l'autore, nella scena finale, avesse mostrato Silvia Settala impotente, sia dal lato morale che dal lato materiale, a trattener presso di sè il marito.

L'organatura della *Gioconda* non è manchevole che negli ultimi due atti del dramma; mentre più grave è il caso della *Gloria*, difettosa in tutta la sua costruzione; sicchè, con essa, torniamo agli stupefacenti errori scenici d'*Un sogno di un tramonto d'Autunno*. L'azione non si svolge mai sotto gli occhi dello spettatore, che non giunge a conoscerla se non attraverso la narrazione che gliene vien fatta dagli attori. Si aggiunga poi che quest'azione, già così debole di per se stessa, consiste nella lotta fra un uomo come Bronte, di cui l'imperio e gli intrighi ci rimangono oscuri, ed un altro individuo, quale Ruggero Flamma, che ha sortito dalla natura un'indole contemplativa, anzichè battagliera, e si capirà ben di leggieri che la sostanza del dramma riesce troppo fuggevole per un pubblico teatrale.

Nè la figura di Elena Comnèna vale a dare una maggior luce alla tragedia. Incertamente

ideata, incertamente disegnata, dinanzi allo spettatore il suo profilo femminile vacilla, mentre quello allegorico non ha l'interezza, nè la robustezza volute; e, tantomeno poi, potremmo dire a giustificazione del D'Annunzio che la sua parola aiuti a risolvere le nostre incertezze. Essa non parla come si conviene ad un essere mortale e, per di più, scenico; nè, d'altro lato, la sua espressione è sempre alata, come lo richiederebbe la natura di un personaggio allegorico; e, quindi, i due aspetti della donna si confondono e s'intrecciano. Per un verso, ella perde una parte di realtà, per l'altro un lembo della sua veste di sogno; e, così dimezzata, riesce incomprensibile per gli spettatori.

Non basta; anche un'altra causa determina la nebulosità della figura di Elena Comnèna. Gli uomini stessi — ed uomini che pur dovrebbero essere consci della quiddità della donna — la qualificano in modo diverso, accrescendone il mistero. Bronte non vede e non giudica in lei se non la femmina, e la femmina rotta ai delitti ed alle sozzure; e, per rendersi ragione della sua impudenza, della sua cupidità e della sua selvaggia energia, non va oltre l'indole della donna. Nè la natura, volgare e brutale dell'uomo, può mai supporre che un simile complesso di qualità buone e cattive nasconda un principio od un em-

blema superiore alla visibile finalità. E questo, invece, comprende Ruggero Flamma. Nonostante si sia macchiato di sangue, e ciò, a dir vero, più per colpa altrui che non sua, egli è un idealista, un fine cultore di sogni; e, come tale, intravede nella donna, tenace nello spingerlo oltre le forze ed oltre le resistenze umane, intravede, nella donna voluttuosa e crudele, un essere simbolico, inafferrabile e misterioso nella sua essenza e nelle sue manifestazioni.

Le multiformi apparenze, che Elena riveste, sono origine a scene dissimili l'una dall'altra; non solo, ma è anche raro che una scena, di cui essa sia parte, serbi unità d'insieme. La sua mobile fisonomia e le diverse interpretazioni, a cui dà luogo, slegano in più parti ogni scena, il che naturalmente accresce le difficoltà di comprensione; difficoltà gravi che distruggono del tutto per un pubblico teatrale il godimento delle bellezze contenute nella tragedia.

Se non che esse, per buona fortuna, risuscitano però, alla lettura. Senza dubbio, la scena fra Bronte ed Elena Comnèna è maestrevolmente condotta; scena, in cui l'autore disegna la vitalità inesausta del vecchio, che non la malattia e non la lotta, ma solo la morte riesce ad abbattere; e così pure l'altra, tra Ruggero Flamma e la donna, in cui essa lo esalta ad una battaglia

senza tregua e senza pietà, è del pari tutta bella. Ma gli è anche però che, leggendo, si è maggiormente disposti, di fronte alla figura della Comnèna, ad assaporare quello strano miscuglio ch'essa rappresenta di realtà e di sogno. Nella vita, è spesso così difficile il disgiungere l'una dall'altro, che possiamo concedere ed anzi esser grati alla rappresentazione artistica di saperci tradurre inafferrabili contrasti e sensazioni indefinite. Quante volte uomini e cose ci appaiono grandi di una grandezza quasi simbolica; e, d'un subito, e, quasi diremmo contemporaneamente, rimpiccioliscono, divenendo meschini e volgari!

Gabriele D'Annunzio ha avuto il grave torto di sceneggiare *La Gloria*; chè, se al medesimo tema avesse dato la forma di romanzo, egli avrebbe potuto assegnare contorni più ampi e precisi alle due figure di Bronte e di Ruggero Flamma; e la stessa organatura complessa di Elena Comnèna avrebbe perduto ogni incertezza e, ben plasmata, avrebbe ottenuto tutto il rilievo voluto dallo scrittore.

Nella sua forma odierna, *La Gloria* — opera di gran mole nel disegno ideale — è rimasta, circa all'esecuzione, monca o frammentaria. Il dialogo, a traverso il quale passa a volte un soffio veramente tragico, ci appare di solito rettorico e tessuto di freccie, che spesso non hanno

per bersaglio un corpo avversario in carne ed ossa, poichè, per esser più precisi, come accade nel teatro d'annunziano, gli elementi soggettivi di sogno prevalgono, sino a distruggerli, su quelli oggettivi e reali.

Ed ora, venendo alla *Francesca da Rimini*, e studiandola sotto gli stessi aspetti, possiamo noi dire che essa abbia soggiaciuto alle medesime condizioni? Ha essa, almeno nell'intenzione del drammaturgo, voluto esser più teatrale?

A questa domanda, egli risponde direttamente nella nota apposta al volume, ove dice d'essersi sforzato di far « valere l'opera sua per la somma di vita attiva ch'essa contiene ». A noi non rimane, dunque, che esaminar se la riuscita ha corrisposto al buon volere.

La trama della *Francesca* è senza dubbio assai più scenica di quanto non fosse quella dei drammi d'annunziani che l'hanno preceduta. Nell'edizione del Treves, le scene sono più corte e s'incatenano secondo la voluta progressione drammatica.

Il primo atto, se non precisamente ortodosso nella sua struttura, dispone con arte, quale preparazione, all'incoercibile sogno amoroso di Francesca; e ben comprendiamo come il fascino che esercita Paolo su di lei debba fatalmente condurla alla colpa. Il secondo atto, che sulla scena riesce forse troppo tumultuoso, è invece alla lettura

più ordinato e convincente; chè alla frenesia di quella lotta micidiale s'innesta bene, quasi ne procedesse in modo diretto, l'appassionata confessione d'amore di Paolo, e l'atto termina con un assai buon effetto drammatico: la comparsa di Malatestino. Il suo feroce coraggio s'intona con l'ambiente ed ha il vantaggio di porre subito in rilievo la sua natura nemica a sè ed agli altri.

L'atto terzo è quasi per intero un atto d'ambiente, che ci descrive i costumi dell'epoca attraverso la vita monotona ed oziosa di una gentildonna del secolo dodicesimo; disegna bene l'ansietà e l'irrequietudine a cui Francesca è in preda; sì che l'abbandono suo a Paolo, nella scena finale, è la conseguenza logica di cotesta febbre d'attesa. Nella scena d'amore, — com'era troppo facile presagire — Gabriele d'Annunzio ha subìto l'inevitabile svantaggio del confronto dantesco. Gli episodî nuovi e la tonalità più elegiaca, che ha impresso il nostro autore a quel passo della *Divina Commedia*, non han valso ad evitare il ricordo e ad emulare il sublime cantore.

L'atto quarto è, senza dubbio, il più drammatico di tutti, a segno che si potrebbe muovere allo scrittore il rimprovero di averlo costruito persino esageratamente teatrale; le scene a tinte forti e stridenti si succedono ininterrotte, e noi dobbiamo tornare a molti secoli addietro per con-

donare al D'Annunzio d'aver fatto ruzzolar sul palco scenico la testa mozza del Montagna. Ma lo schema ed il dialogo rapido ed incisivo ci dicono come il D'Annunzio abbia qui compiuto un vero progresso drammatico.

L'ultimo atto comprende una deliziosa scena fra le donne di Francesca, e la scena finale fra i due amanti; scena interrotta dall'entrata del marito, che commette l'efferato eccidio della moglie e del fratello; un atto breve, in cui l'autore non ha tentato nulla per rendere più interessante la conclusione aspettata. Ma si direbbe quasi che lo scrittore, desideroso realmente, questa volta, di « far valere l'opera sua per la somma di vita attiva ch'essa contiene », abbia voluto che il dramma procedesse rapido e snello, verso il punto centrale. Per via, nessun meandro e nessun episodio doveva divergere dalla meta la sua attenzione e, quindi, quella dello spettatore.

Se non che, il dialogo stesso non ha sempre corrisposto molto strettamente a questo disegno scenico. Esso non corre così diretto al segno e vagabonda, invece, per vie oblique che spesso spesso generano un po' di stanchezza. E, cosa ben più grave, quella parola che non ha cura di dipingere il personaggio, ma piuttosto l'ambiente esteriore, finisce con l'avvolgere i protagonisti in una nebbia che ne vela di troppo le sembianze.

Francesca e Paolo sono due sognatori, attratti l'uno verso l'altro, non solo dalla loro bellezza esteriore, ma anche dalla loro comune indole, facile a smarrirsi in un mondo immateriale. Quanto siamo lontani dalla passione dantesca!... In fondo, la punizione, che Gianciotto infligge loro, ci appare oltremodo crudele per un peccato commesso più attraverso divagazioni poetiche che non in una forma materiale, la sola offensiva per un marito.

Tuttavia, non vogliamo con questo affermare che la figura d'annunziana di Francesca manchi in sè stessa di verisimiglianza. Vi sono donne che adorano l'ideale dell'amore più dell'amore medesimo; ma è questa una psicologia troppo fine per il teatro, o che, nel caso, richiederebbe un lungo svolgimento. Il D'Annunzio, all'opposto, ha accresciuta l'imprecisione del personaggio, ponendolo in un quadro che occupa la più gran parte dell'attenzione del pubblico.

Fu ripetutamente detto, ed a buon diritto, che il personaggio più teatrale della tragedia è Malatestino; ed egli ha, infatti, quelle tinte vivide e quegli angoli così acuti, che il teatro predilige: elementi da cui il poeta ha saputo trarre assai partito. Il D'Annunzio ne ha trovato nella storia la figura cozzante coi fatti, ed ha voluto attenersi nel modo più rigido a presentarcela, così

come la storia stessa l'aveva ritratto. Nel dramma d'annunziano, Malatestino opera senza esitazioni, nè tentennamenti di sorta; non solo, ma ciò che ancor più è da tenersi in conto, nel lavoro teatrale del poeta abruzzese, si è che egli parla senza parentesi poetiche. Invero, la più gran parte dei drammaturghi avrebbe durato assai fatica ad alterare la stoffa di Malatestino, stoffa essenzialmente teatrale; e, tuttavia, l'averla rispettata, costituisce per il D'Annunzio un vanto speciale, e pubblico e critica gliene sono stati particolarmente grati.

Nondimeno, ciò che, in genere, riesce di danno al dramma posto in iscena, torna poi a suo profitto, allorchè riveste la forma di libro. Nella *Francesca da Rimini*, rilegata in volume, i frequenti incisi poetici del dialogo sono spesso deliziosi.

Nel primo atto, la scena tra Francesca e Samaritana è squisita, e, nel suo lirismo letterario tutto penombre, ricorda le migliori composizioni poetiche del D'Annunzio.

L'atto secondo è denso di passi, che nulla hanno che fare con l'azione teatrale e che in nulla aiutano il procedere del dramma; ma alcuni vigorosi e forti, come l'invocazione alla fiamma ed altri leggieri, quasi diafani, quale il racconto di Francesca del suo viaggio con Paolo da Ravenna a Rimini, dimostrano ancora una

volta tutta la duttilità dell'ingegno stilistico del D'Annunzio.

Nel terz'atto, la scena d'amore tra i due amanti è ricca di velature poetiche; ma — lo abbiamo già detto — le terzine scultorie del Poeta non ci permettono di gustarla.

Nel quarto atto, appunto perchè il dialogo vi è più diretto e più intenso, i voli lirici sono più rari ed anzi si può dire che vi manchino affatto. Tornano ad apparire nel quinto; e la scena fra le donne di Francesca, coi suoi gorgheggi letterari, è davvero adorabile. E v'ha pure dell'ardore poetico, sebbene non precisamente commotivo, nell'ultima scena tra Francesca e Paolo; ma, però, anche qui sono — e parliamo con la più grande equità — senza dubbio eccessivi quei trilli che sostituiscono una nota irruente d'amore, invano richiesta dalla situazione.

Con la *Francesca da Rimini*, termina per ora l'opera teatrale di Gabriele D'Annunzio; e il nostro esame imparziale conchiude con l'affermare che l'elemento lirico vi ha il sopravvento su quello essenzialmente teatrale; il che dimostra ancora una volta come il D'Annunzio rimanga sempre e sovra tutto un poeta.

Egli non cessa dall'accarezzare la propria sensibilità al mondo ambiente attraverso le più varie attività, e dal coltivare la sua facoltà di trasfon-

dersi negli elementi della natura; felice, anzi esultante, di saperli significare in un linguaggio duttile in maniera così miracolosa alle più squisite ed infinitesimali sensazioni. Abbiamo avuto dei poeti, che univano a questi eletti doni anche quello di un pensiero vigoroso nel trattar questioni storiche e filosofiche; ma la poesia del D'Annunzio non si eleva a tali altezze. La comprensione e l'amore di alti argomenti civili non gli fanno difetto; bensì, però, la forza di estrinsecazione e le sue prove di cantare simili soggetti non rispondono se non ad un irrequieto desiderio di plauso ininterrotto.

Del resto, Gabriele D'Annunzio può senza rimpianto alcuno spaziare nel campo che gli è intimamente amico. Egli è il cantore della natura e dell'amore; quindi, in rispondenza al vario e grande scenario dell'una e dell'altro, il cantore di tutta la gamma di impressioni ch'essi ripetono in noi.

Chiamato, dunque, ad esplicare il proprio ingegno in una cerchia determinata — da cui potrà momentaneamente, ma non mai in modo durevole allontanarsi — egli gitta l'opera sua in un bronzo che sarà ben lento a perire.

MATILDE SERAO

MATILDE SERAO

Matilde Serao ha, al pari di George Eliot e Georges Sand, ottenuto d'un subito il successo, a cui le condizioni della sua nascita le aprivano, d'altra parte, la via. Suo padre, antico profugo di Francesco II di Borbone, tornato in patria dall'esilio, era entrato prima come redattore-capo nel giornale *Il Pungolo* di Napoli, per passare poi, come redattore, nel *Giornale di Napoli;* il che avrebbe potuto offrire a Matilde Serao la più grande facilità per farsi conoscere; ma ella preferì piuttosto di dovere a se stessa la propria riuscita.

Nei suoi primissimi anni di gioventù, essa trascorreva le lunghe ore di solitudine lasciatele dalle occupazioni del padre e della madre, — quest'ultima dava in Napoli lezioni di lingua francese ed inglese, — leggendo instancabilmente romanzi

e novelle, o comprati coi risparmî paterni, oppure anche portati a casa dal giornale a cui scrittori ed autori mandavano, come d'uso, i proprî libri. Prendendo, inoltre, a prestito da una biblioteca circolante opere di critica, di storia e di viaggi, la piccola Serao a tredici anni aveva già divorato un numero infinito di volumi. Tutte coteste letture le agevolarono l'entrata alla Scuola Normale, ove s'iscrisse per ottenere il diploma superiore d'insegnamento. Quei tre anni di studî disciplinati e di vita in un campo così aperto all'osservazione riuscirono preziosi allo svolgersi intellettuale della futura romanziera.

Una volta uscita dalla scuola normale, ella non volle concorrere ad un posto di maestra municipale, ma bensì a quello di telegrafista e, sopra dodici candidate, seppe risultare terza nella gara. E, sin d'allora, nelle brevi ore di ozio lasciatele dall'ufficio, Matilde Serao iniziò la sua vita di scrittrice. Il primo lavoro fu un bozzetto, *Fanciullo Biondo*, che ora fa parte di un volume che va sotto il titolo di *Novelle*. Per lei sarebbe stato assai facile il pubblicar quelle brevi pagine nel giornale di cui suo padre era direttore; ma l'autrice preferì, invece, di combattere le battaglie dell'arte fidando unicamente nelle proprie forze.

Il bozzetto, mandato ad un giornale letterario, piacque e venne subito pubblicato; cosicchè Ma-

tilde Serao, incoraggiata dal successo, scrisse un secondo bozzetto, *Il Cristo d'Altamura;* e, nello stesso inverno, in cui questo veniva pubblicato, la direzione del periodico pregava «Tuffolina» a scrivere ed a mandare una novella che sarebbe stata pagata; ne chiedesse lei stessa il compenso. Ella chiese trenta lire, che le vennero subito spedite, mentre in due giorni scriveva la novella.

Rocco de Zerbi, direttore e proprietario del *Piccolo*, curioso di sapere chi fosse la misteriosa e valente scrittrice, pregò lo stesso suo padre ad occuparsi per iscoprire chi fosse. Matilde Serao acconsentì allora a svelar l'incognito e divenne, così, assidua collaboratrice del giornale del De Zerbi. Di qui ebbe principio la diffusione del suo nome ed un'operosità letteraria che non doveva più cessare.

Ferdinando Martini e Michele Torraca a Roma, Vittorio Bersezio a Torino, il Cafiero a Napoli, facevano a gara a chiedere ed a pubblicare i suoi scritti; e questi poi vennero riuniti in un primo volume, *Dal vero*. In tal modo, ella si trovò costretta ad un assai intenso lavoro, al quale si aggiunse ben presto quello dell'aiuto che a poco a poco veniva prestando al padre, il quale aveva assunto la direzione del *Giornale di Napoli*. Frattanto, il Baccelli, allora ministro dell'Istruzione, le dava l'incarico, durante l'Esposizione di Mi-

lano, di recarvisi per iscrivere un resoconto sulla parte didattica; come pure fu prescelta da Ferdinando Martini, affinchè sopra l'Esposizione stessa mandasse quattro lettere illustrative. E, di ritorno da Milano, passando per Roma, fu pregata dalla direzione dell'allora fiorente *Capitan Fracassa* a collaborare in cotesto giornale; il che fece per un po' di tempo, pur rimanendo a Napoli. Se non che la vita di Roma le aveva mostrato quanto ristretta e provinciale fosse quella della sua città nativa e, perciò, si decise a fissar la propria dimora nella capitale, dopo aver ottenuto di entrare nel *Capitan Fracassa* come collaboratrice giornaliera.

Nel 1885, sposando Edoardo Scarfoglio, fondò con lui il *Corriere di Roma;* ma il giornale non ebbe fortuna e, comprato più tardi da Matteo Schilizzi, fu trasportato a Napoli, avendo sempre come direttori lo Scarfoglio e Matilde Serao. In seguito, però, il *Corriere di Napoli* venne abbandonato, e la scrittrice e lo Scarfoglio fondarono il *Mattino*, che rimase di loro proprietà.

Questi rapidi cenni biografici compendiano i due elementi costitutivi in modo precipuo della nostra autrice: il successo ed il giornalismo. Lo Chamfort diceva al Mirabeau: « La facilité est une très belle chose à la condition qu'on n'en abuse jamais ». Ora, nella prefazione al libro

Leggende Napoletane, Matilde Serao stessa afferma com'ella, allorchè era allieva della Scuola Normale, si distinguesse fra le compagne per « una rettorica forsennata e puerile ». Or bene, in cotesta rettorica sta appunto il dono prezioso di cui lo Chamfort sì finemente diffidava. Resta, però, a vedersi se la nostra scrittrice ne abbia o no abusato; ma certo, se così è, ella vi venne in gran parte trascinata da condizioni singolari di vita e di fortuna.

Matilde Serao non ha trovato mai nell'insuccesso una diga alla propria vena: una vena larga, fluida e spontanea. Il manoscritto rimandato, la parola aspra e feroce della critica non hanno fatto sorgere in lei l'abitudine e la disciplina dell'auto-critica; ma la lode ed il plauso l'hanno invece sempre più spinta sulla via, verso la quale si sentiva attratta: cosicchè la sua penna doveva serbarsi ognora giovenile. E doveva mantenerla tale la gioia di sentirsi subito e di continuo in comunicazione col lettore, di saper che la commozione ed il calore proprio rispondevano in istretto modo coi sentimenti del pubblico.

Ma la rettorica fluente, ma l'attitudine ad improvvisare ed a lasciarsi trasportar da una prima impressione, da un primo stimolo, contraddistinguono a lor volta l'indole giornalistica. E Matilde Serao, dotata di una tale tendenza anche

per atavismo, ha trovato, come abbiam detto, nelle vicende della vita il più facile terreno allo svolgersi della natura sua.

La concordanza fra le condizioni interne e quelle esterne è stata così grande ed anche così compiuta, nella nostra scrittrice, che veramente si può dire che tutta l'arte sua si esplichi e si riduca nell'attitudine speciale del giornalismo. Faccia dei bozzetti, dei romanzi o degli articoli, sia o no apparentemente lontana o vicina al pubblico, ella si abbandona sempre ad un'improvvisazione che ha un'immediata rispondenza col lettore, ad un fiume di parole tanto spontanee che non implicano scelta, e tanto calde, che la quantità supplisce alla qualità loro; dimodochè al vocabolo proprio e persuasivo tien luogo la veemenza e la forza del numero che vi assale e vi domina.

Matilde Serao iniziò, come abbiam detto, la sua carriera letteraria con una serie di bozzetti e di novelle. Nel breve volume *Dal vero*, riunì tutti quei suoi lavori giovenili sparsi qua e là sui giornali. La prima sua prova, *Il Fanciullo Biondo,* rivela subito le doti peculiari dell'artista ed il segreto dell'accoglienza avuta di primo acchito dal pubblico. Senza esitazioni, ella si è messa d'accordo con esso nel modo di porgergli la rappresentazione colta al volo. Nello stesso volume si trova *Il Cristo d'Altamura*, componi-

mento col quale essa continuava la sua fortunata carriera letteraria. Benchè ci sembri men buono del primo bozzetto, la scrittrice, sin dai primi passi, ci appare già signora della propria visione e della propria penna, sì da potere, a distanza di lunghi anni, inserire senza dissonanza nell'ultimo suo libro, *Il paese di Gesù*, una pagina del *Cristo*. Certo, nessuno penserebbe mai, leggendolo, che *Dal vero* traduca i primi sforzi di un'artista, tanto esso racchiude pagine di fine psicologia; quali, ad esempio: *Il dualismo*, che è tuttora fra i migliori scritti di Matilde Serao.

Quel cuore di fanciulla che vorrebbe fondere insieme le più belle qualità dei due uomini che l'amano, affinchè il proprio sentimento s'acqueti nell'illusione di amare e d'essere interamente amata, è notomizzato con acutissimo senso di poesia e d'arte. Fra le pagine squisite si possono citare *Le simpatie del Martirologio;* bozzetto, diremo così, quaresimale, in cui l'autrice passa in rivista alcuni Santi del Calendario. Quelle figure ascetiche ci sfilano ad una ad una dinanzi, disegnate deliziosamente da una facile matita, con la balda sicurezza di chi s'affida alla prontezza ed alla felicità del proprio tocco.

Ed il libro si svolge, fotografando le impressioni effimere, le istantanee di una mente aperta e duttile a cogliere ogni movimento interno od

esterno, proprio od altrui; istantanee che, fissandosi in forma di volume, non hanno nulla perduto della loro freschezza, della loro spontaneità e della loro indole di scritti destinati ad una grande pubblicità. E difatti se, per citare un esempio, serpeggia talora in qualcuna di coteste novelle una vena di malinconia, essa non degenera mai però in un pessimismo antipatico ad una classe d'individui, che cerca nella lettura una distrazione e non una materia di meditazione. Perciò l'ironia della Serao è fine, ma non mai amara, e giunge a coglier le debolezze umane senza indugiarsi in rivelazioni troppo sconsolanti. E, insieme. l'intento morale a cui aspira la coscienza del pubblico è stato conseguito senza che l'autrice, artista com'è, appesantisca il suo scritto con prediche evangeliche.

Nell'*Idillio di Pulcinella* la menzogna è punita, secondo che si conviene, per allontanare la tentazione del cattivo esempio; però non giureremmo che, in fondo al cuore, Matilde Serao sia stata contenta di una tale soluzione della quale si sentiva debitrice al suo pubblico. L'incognito in cui Gaetano Starace deve nascondersi, per commuover l'innamorata, ha nella sua finalità una scusa tanto buona, da assolvere d'ogni inganno quel cuore buono e devoto.

Esiste una lettera di Cicerone a Curione, nella

quale l'oratore, non avendo nulla di singolare da dire all'amico suo, trae appunto materia per l'epistola dall'assenza di ogni argomento sopra cui scrivere. Orbene, con quella missiva, si potrebbe quasi affermare che Cicerone precorresse, non volendo, il giornalismo moderno. Soltanto, questo è assai più astuto; giacchè, invece di scoraggiare il lettore, provandogli che le parole stampate non hanno spesso altro scopo se non quello di riempire una colonna bianca, esso insiste sull'importanza di semplici parole dette a caso. Non è dunque da stupirsi se, con uguale audacia, Matilde Serao dice nel *Dal vero:* « Argomenti sopra cui scrivere nascono e sempre; entrano dalla finestra, dalla porta, cadono dal cielo, nascono dai mattoni. Qui, nella via, la sarta cucina quattro carciofi in un tegamino sopra un focolaio di tufo; è un argomento. Sono le due meno un quarto; le bambine escono scherzando e ridendo dalla scuola comunale; è un argomento, e oso dirlo, bellissimo. Suona il campanello, argomento; la serva ci narra, con una verbosità infrenabile degna di un Flaubert, come è andata che le hanno rubato due lire ed otto soldi dalla saccoccia, argomento. Sono argomenti, l'acquarello sospeso al muro, i guanti abbandonati sulla tavola, la penna, la carta, il calamaio, ed ogni più piccola cosa, ogni più grande cosa ».

Ma, nel *Dal vero*, Matilde Serao predilige le piccole, ricamando sopra fila quasi invisibili e scegliendo per punto di partenza minuti oggetti e fragili esistenze. Così, a tanti secoli di distanza, l'epistola ciceroniana ha prolificato tutta una serie di esercitazioni rettoriche, che accarezzano la virtuosità dello scrittore ed in una i gusti molteplici di un pubblico numeroso.

Telegrafi dello Stato è il secondo volume di novelle della scrittrice napoletana; volume che porta anche il sottotitolo *Romanzo della fanciulla*. Sono, infatti, studî d'ambiente che ritraggono la fanciulla napoletana in ogni diversa condizione di vita. *Per monaca*, ad esempio, descrive l'esistenza signorile delle giovinette dell'aristocrazia, che se ci appaiono più fortunate di quelle appartenenti al popolo od alla piccola borghesia — perchè al riparo dal freddo e dagli stenti — in realtà, però, la loro gaiezza nasconde una miseria morale peggiore della miseria materiale. All'artificio inseparabile da tali esistenze tutte esteriori si aggiunge, inoltre, il tarlo della grande famiglia umana, schiava dei pregiudizi, dell'egoismo e della menzogna. L'anima ed il cuore di quelle povere creature, assorte nella preoccupazione del divertimento e del lusso, sono travagliati dagli stessi mali che desolano l'umile pescivendola o la figlia del modesto impiegato;

chè il dolore d'essere abbandonate dall'innamorato, di non trovar marito, l'invidia per le compagne più fortunate, sono tormenti comuni a tutte le sfere sociali dall'infima alla più alta. Eva Muscettola, che si vede strappare in modo subdolo il fidanzato dalla madre, non sa trovare alla propria sconfinata desolazione alcun conforto nei piaceri della sua vita di fanciulla ricchissima. E, se ella non si suicida materialmente, per non scendere all'umiliazione di buttare il suo povero nome ed il suo terribile segreto in pasto ai pettegolezzi mondani, si suicida però moralmente chiudendosi in un chiostro, tanto insostenibili riescono alla sua delicata sensibilità la delusione e l'inganno.

Quanta malinconia anche in quelle giovinette borghesi, che Matilde Serao ci descrive in un'altra novella della stessa raccolta: *La lava!* Tuttavia, alle dure privazioni materiali di Enrichetta Caputo e alle tristezze amorose di Annina Manetti — a cui sua madre non permette il sospirato matrimonio d'amore — fa contrasto la esuberante gioia di Eugenia Malagrida. E s'intende bene come in quelle esistenze femminili, borghesi o popolane, il sentimento della gioia materiale sia di tanto più vivo; giacchè, più vicine come sono ad esseri tristi e miserabili, i pochi eletti debbono necessariamente per contrasto godere

in modo più intenso della lieta loro fortuna e debbono centellinare, qual nettare prelibato, il meschino divertimento, invano agognato dai più.

Il progresso di questo volume sull'altro è indubbiamente notevole. *Dal vero* è scritto senza incertezze ed ha non poche qualità personali; ma la mano dell'autrice, benchè abile, non affronta ancora troppo gravi ostacoli. *Telegrafi dello Stato* è, invece, come tecnica, di gran lunga superiore; poichè, qui, Matilde Serao è andata scegliendo i temi con tutta la tenerezza e l'affetto che si porta ai vecchi ricordi. E *Telegrafi dello Stato*, tratto dal vero e nutrito quindi da un'osservazione diretta, è nato e cresciuto robusto e vitale. Anzi il vero, in questa raccolta di novelle, è così strettamente seguìto, che in alcune sue parti il libro ha carattere biografico, come nelle scene d'ambiente riunite sotto il titolo *Nella lava* e nell'altre due novelle che vanno sotto la denominazione di *Telegrafi dello Stato* e *Scuola Normale*. Novelle che, dopo i cenni biografici tracciati più sopra, non debbon lasciare alcun dubbio anche nel lettore che, scrivendole, Matilde Serao non abbia largamente fruito di personali esperienze.

Or sono due anni, venne pubblicato a Parigi il libro di una donna, Gabriella Réval. Già allieva della scuola di Sèvres, ella ha riunito sotto

il titolo *Les Sèvriennes* i proprî ricordi, descrivendo le condiscepole e le insegnanti. Dalla scuola di Sèvres, le giovini escono con un diploma detto « d'Agrégation », che le abilita all'insegnamento nei Licei governativi femminili. Il programma degli studî s'accorda con quello universitario delle nostre facoltà Scientifico-letterarie, mentre l'altro delle nostre Scuole Normali è assai meno complesso ed elevato; ma lo stesso intento, la stessa vita di studio, le stesse relazioni fra insegnanti ed allieve, la loro età, press'a poco uguale, hanno creato una grande affinità fra coteste due scuole, sicchè è bastato che lo sguardo di ambedue le scrittrici fosse attento e perspicace, perchè la novella di Matilde Serao ed il libro della Réval tracciassero le medesime linee umane larghe, ma precise. La differenza di condizione, di nazionalità, di lingua, d'ingegno — e delle allieve e delle autrici — sono diventate secondarie, rispetto alla riproduzione di tratti veramente caratteristici di un dato ambiente e di date figure; il che ci conferma sempre più come il vero sia la radice essenziale di ogni rappresentazione d'arte contro cui il tempo e le nazionalità diverse non hanno alcun potere.

Tali osservazioni valgono anche per l'altro bozzetto dello stesso volume: *Telegrafi dello Stato*. Matilde Serao ha fatto parte anche di

questo mondo speciale ed ha quindi potuto descriverlo direttamente in modo interessante e vivace. In esso ritroviamo alcune figure già note al lettore mercè le pagine di *Scuola Normale*. Se non che, il tempo trascorso dal giorno in cui hanno abbandonata la scuola e la loro entrata nell'ufficio governativo e, sopratutto, poi, l'indipendenza più grande di cui godono, le ha necessariamente modificate, dando un maggiore sviluppo alla loro personalità. E, fatte donne, esse portano nel nuovo cómpito tutte le nervosità e tutta l'impazienza dei loro sogni d'amore. Quel piccolo ambiente è davvero saturo d'elettricità; quelle anime giovenili sono ribelli ad ogni disciplina, avide di espandersi e di oltrepassare le quattro mura in cui stanno rinchiuse, per viver di una vita ricca di libertà, di sensazioni e di sole. Il passaggio dall'adolescenza alla gioventù è veduto e significato dall'autrice con un'assai rara felicità di visione e di rappresentazione, che, come nella *Scuola Normale*, è ottenuta con parsimonia di tocchi maggiore dell'abituale; il che servirebbe ancora una volta a provare che, lavorando dal vero, la memoria funge necessariamente da prezioso freno alla sovrabbondanza dei particolari e degli incidenti.

Il terzo volume di novelle non contiene racconti legati l'uno all'altro da un tema comune;

ed anzi ognuno di essi svolge un soggetto affatto a sè e speciale, dando così alla raccolta un insieme più svariato.

Il primo *All'erta sentinella!* ci trasporta di nuovo in un mondo, in cui l'osservazione di Matilde Serao non ha potuto esser che parziale e in cui la parte immaginativa ha quindi il sopravvento.

Siamo nell'isola di Nisida, al Bagno omonimo, fra quegli sciagurati che scontano la pena dei loro istinti feroci e delle loro selvaggie passioni.

Rocco Fraetta, un ospite della lugubre casa, ha ucciso il padre, forse in un bestiale accesso d'ira; ed infatti il suo animo, quando non è acciecato dal furore, è assai mite. Egli arriva sino al sacrificio di se stesso ed è capace di affetti tenaci; in galera, egli è invaso da una tenerezza profonda per il figliuolo del direttore, un bambino di tre anni, delicato e triste. La madre, che rifugge da quella vita costretta fra le alte mura di un Bagno penale e che sente quasi tragico l'orrore dei giorni trascorsi fra tante anime nere, non vorrebbe che certuni fra i galeotti, addetti a qualche mestiere, venissero in casa sua per servigi speciali. Invece il direttore, animo nobile e generoso, cui sta a cuore la conversione dei proprî subordinati e che pone in opra ogni mezzo per renderli socievoli, la per-

suade a permettere che Rocco Fraetta venga in casa loro a lavorare di fabbro. Essa, sulle prime, allontana quasi paurosamente il suo bimbo dal galeotto, ma a poco a poco le parole persuasive del marito e la necessità di distrarre il povero piccino, la inducono a cedere; e così, fra Rocco ed il bimbo sorge e cresce un affetto intenso. Il bimbo si affida al galeotto, felice che la devozione di costui soddisfi ogni suo desiderio e ogni suo più piccolo capriccio; e quegli adora il bimbo con tutta la veemenza di un'anima che trova ormai in un affetto insperato un'unica ragione di vita. Se non che, sventuratamente, questo idillio pietoso è ad un tratto rotto dalla grave malattia del bambino. Attorno al suo letto, pallida ed ansiosa, sta la madre vegliando giorno e notte; il padre pure accorre al capezzale del figliuolo quanto più spesso glielo permettono le sue occupazioni d'ufficio; e il solo Rocco Fraetta è escluso, invece, da quel luogo di dolore. La grave malattia del piccino ha acuito vieppiù nella madre l'orrore per il luogo e per i suoi foschi abitatori, sino ad accusar di tanto male il Bagno di Nisida; ed, inflessibile, vieta al galeotto di avvicinarsi al letto del piccolo amico adorato. Ed il galeotto, dilaniato dall'angoscia, gira instancabile attorno alla casetta del direttore, spiando notizie, con l'occhio e l'orecchio

alla porta e alle finestre, in un'ansia continua. Insensibile alle ammonizioni ed ai castighi più duri, egli diserta dal lavoro, fugge di notte dai dormitorî; commette qualunque insubordinazione pur di vivere vicino al piccino agonizzante. Finchè questo muore; ed allora il galeotto, ormai solo nella sua orribile vita di pena, s'abbandona tutto al pensiero di fuggire dall'isola tetra. La fuga è difficile, anzi impossibile; e già altri, che l'hanno tentata, trovarono nell'insano tentativo la morte; chè gli erti scogli, da cui è recinta l'isola, lasciano poca o nessuna speranza ad un'evasione notturna, mentre i fucili della fitta rete di sentinelle fermano i fuggitivi prima che il mare li abbia accolti nelle sue profondità. E Rocco Fraetta, che si arrischia all'avventurosa evasione, non ha infatti miglior fortuna dei compagni; e viene ritrovato disteso sugli scogli, morto, col cranio sfracellato.

All'erta sentinella! è certo fra i più bei racconti della Serao.

Una ricca vena di poesia e di passione alita su tutte quelle pagine. L'idillio fra il galeotto ed il bambino, — idillio che ha per antitesi lo squallore, la desolazione del luogo e la ribellione della madre quasi presaga che vi giacerà in eterno la spoglia mortale del suo angioletto, — è senza dubbio un tema felice; privilegio di una

squisita anima d'artista, che ha saputo non soltanto crearlo, ma anche disegnarne tutti i momenti, ora teneri ed ora terribili. La morte del bambino, ad esempio, rimarrà fra le più belle pagine della nostra letteratura romantica.

Da questa truce popolazione passiamo, poi, nello stesso volume, alla vita popolana di Napoli. La novella *Il trenta per cento* fu scritta nel 1889, e cioè due anni prima dell'*Argent* dello Zola. Più tardi, lo scrittore francese descriverà la febbre della speculazione da cui è invasa Parigi per le malvagie seduzioni della *Banque Universelle*. Nella novella di Matilde Serao, Napoli si sveglia una mattina, impaziente di buttare i proprî risparmi nel baratro delle Banche frodolenti che promettono il dodici per cento; e, nelle ultime pagine, la descrizione di una tal febbre di giuoco assurge ad una vera potenza epica. Essa, con la sua fiamma divoratrice, distrugge le coscienze e le anime. Avidamente, ingordamente sedotti dalla lusinga di guadagni favolosi, allucinati dalla speranza di ricchezze e di lussi sconfinati, tutti giuocano, tutti; e monaci, e signori, e impiegati, e maestri, e ricchi e poveri; sacrificando al giuoco non solo il pane proprio, ma anche quello altrui. Perciò, quando il fallimento improvviso delle Banche segna il crollo di tutte quante le illusioni, di tutti i sogni, la

costernazione è generale. Matilde Serao non ha dimenticato nessuno, nella lugubre sfilata di quegli sventurati: uomini, donne, giovini, vecchi; e noi li vediamo abbandonarsi in piena strada alla più terribile disperazione. E il racconto incalza, dipingendoci tutte le conseguenze di quella insana esaltazione; corre via, nudo d'aggettivi, snello. Il fatto in sè, nella sua angosciosa conclusione, è tale da impressionare; la sua forza, quindi, sta nell'evidenza e non nella ricerca dello stile e del vocabolo. E, invero, molte pagine del *Trenta per cento*, possono dirsi scultorie; e diciamo molte, perchè ve ne sono anche alcune non troppo riuscite. La novella è un po' sconnessa e disuguale, sì da non serbar sempre purità d'arte nelle sue intenzioni e nelle sue linee: il tema spesso tenta la natura giornalistica di Matilde Serao; la descrizione, fine a se stessa e mezzo della virtuosità dell'autrice, ha talora seduzioni senza dubbio potenti; talchè, ad esempio, la passeggiata di Eleonora per le vie di Napoli può annoverarsi fra quei brani letterarî tanto preziosi in un numero di giornale, come suol dirsi, a corto di materia.

Terno secco, la novella che viene subito dopo, ha non solo affinità di titolo, ma anche di soggetto col *Trenta per cento*. Matilde Serao intraprende volentieri una crociata contro la mala

pianta del giuoco che alligna devastatrice, sotto tutte le forme, nella soleggiata città di Napoli. Il danno, qui, è causato da una profonda delusione che acuisce vieppiù condizioni già tristi; il toccar con mano che la vostra grande miseria vi ha impedito una spesa di pochi soldi, facendovi perdere così l'occasione di guadagnare al lotto qualche migliaio di lire, incrudelisce l'asprezza stessa della povertà; e si finisce col sentirsi agghiacciati dalla ineluttabilità della sorte. Il fatto è semplice, ma tragico.

Due donne, madre e figlia, vivono in poche stanze; la prima dando lezioni di lingue straniere, l'altra frequentando le scuole comunali. Un giorno, per caso, vengono offerti alla madre tre numeri da giuocare al lotto. Essa tenterebbe ben volentieri la sorte; ma non può farlo, avendo dato i suoi ultimi soldi alla piccina per comprare oggetti di scuola. La serva trova i numeri, segnati su di un minuscolo pezzo di carta, sotto il capezzale della padrona, e, più ricca di lei, li giuoca, e con essa anche tutto il vicinato. I tre numeri escono; e la sera cala sulla tristezza sconsolata delle due donne, inesorabilmente legate ad una dura esistenza di stenti e di sacrifici.

Noi crediamo possibile, date le vicende della vita di Matilde Serao, di riconoscere nelle due figure muliebri quella della scrittrice e di sua

madre. Anche qui la narrazione, spoglia d'ogni rettorica, ha trovato nell'osservazione diretta la sua maggiore efficacia.

Questo volume si chiude con una storia d'amore; ma in esso, però, ha pure una parte assai precipua l'altro elemento della vita napoletana, — elemento in istretta connessione col primo ed in ugual modo deleterio —; e, cioè, l'usura.

Donna Gabriella tiene un'*Agenzia di pegni*, e dirige il proprio negozio, — così come vigila sopra la figliastra Chiarina che tiene con sè, — senza alcun sentimento di bontà o di commiserazione verso i miseri che ricorrono al suo aiuto.

Chiarina è innamorata pazza di un giovinotto; un coinquilino, privo affatto di ogni fortuna. Sulle prime, Donna Gabriella osteggia ferocemente il matrimonio fra i due giovini; ma finisce poi con l'acquetarsi e con l'acconsentire che il giovine le chieda, in un misterioso colloquio, la mano della figliastra. Nondimeno la gioia del fidanzamento non è intera per la povera ragazza; poichè ella sente che, contro ogni apparenza, il destino le rimane tuttavia avverso, non avendo fede nell'amore dello sposo, nè nella bontà melliflua di Donna Gabriella. E non s'inganna. La donna ed il giovine hanno stretto fra loro una turpe lega di affari; non solo, ma a

poco a poco si uniscono anche con vincoli vie più riprovevoli. Abile e scaltro com'è, il giovine è divenuto indispensabile al negozio della mala femmina, ed è riuscito, così, ad entrare in possesso e della borsa e del cuore suo. Un giorno, Chiarina coglie il fidanzato mentre sta baciando sulle labbra la matrigna. Per l'onesta fanciulla quel tradimento, che squarcia ogni illusione, è troppo atroce: e, non trovando più alcuna ragione di vivere, si uccide buttandosi a capofitto nel pozzo di casa.

La triste storia d'amore è bella. Il racconto è un poco greve e prolisso; e un'auto-critica vigile e severa gli gioverebbe assai con lo sfrondarne l'esuberanza dei particolari e dei vocaboli; ma la fluidità della penna di Matilde Serao è così di buona lega e la sua facoltà di osservazione così viva, che una tale esuberanza può bensì stancare il lettore, ma non già toglier chiarezza al personaggio disegnato. L'analisi del cuore e dell'anima, fondamentalmente onesti di Chiarina, è certo fra le introspezioni più vivide della scrittrice napoletana: il che ci condurrebbe a notare come in arte l'eccesso possa anche esser talvolta più dannoso alla forma che non alla sostanza.

L'altro volume, quello di leggende napoletane, è invece di gran lunga inferiore. Matilde Serao

riunì in questo breve libro, sotto il titolo di *Fantasticherie*, alcuni lavori scritti negli anni giovenili, quando era più specialmente dedita ai bozzetti giornalistici. Ella stessa, infatti, ha scritto, giudicandoli: « Non li riscriverei ». Tuttavia, anche in cotesti scritti, — è sempre lei che parla — la scrittrice « ha dato libero sfogo a quel bagaglio di sogni che è nel sangue meridionale, nei nervi, nel fondo dell'inchiostro, ed in punta della penna. Bagaglio di sogni — ella aggiunge, — che ha buttato via nel progresso della sua arte ». E sarebbe davvero difficile il condannare il suo lavoro più severamente di quanto abbia fatto ella stessa; sicchè proferiamo pure con lei un benevolo *Parce sepultis*, rallegrandoci se quei morti hanno avuto, per un istante, in rispondenza ad un sentimento tutto soggettivo e ad una nota, diremo così, biografica, una breve ragione di vita.

Abbiamo conosciuto, e conosceremo meglio ancora, Matilde Serao quale moralista. La sua campagna contro il lotto è veramente degna di un apostolo che consacra tutte le proprie energie ed il proprio calore a sradicare un male individuale e sociale. Il suo temperamento di giornalista la guida a trovare la dimostrazione più convincente e precisa per la sua tesi, sia nel mondo ideale, sia in quello reale. E riesce a scrivere

pagine, che spingono il lettore a combattere con lei per l'abolizione del lotto.

Tuttavia, questo calore di propagandista non si limita solo a cotesto soggetto. Vi è anche una altra passione ugualmente e profondamente insita nel sangue napoletano e non meno fatale a quella popolazione: e, cioè a dire, l'amore; ma per esso invece Matilde Serao ha tutta la tenerezza e tutta la pietà di una Sand. Ella è convinta, come la scrittrice francese, che in amore vi siano molti infelici e pochi colpevoli. Esso è dunque una sorgente di dolore, ma non di gioia; è una fiamma divoratrice che non lascia tregua, nè scampo, che non si combatte e di cui si è certa preda; poichè la virtù, pur quando esiste, non vale a render cotesto elemento meno devastatore. In questo senso, le sue vittime sono tanti allucinati che s'ipnotizzano su di un' idea fissa, dietro la quale scompare la loro personalità. Il pensiero dominante le riduce ad esser creature incorporee, veri fantasmi, senza energia e senza direzione; e tali, infatti, ci appaiono, sin dal suo primo lavoro, dedicato all'amore, le figure più appassionate della Serao. *Gli amanti* contengono, più che novelle, delle brevi analisi superficiali dei diversi modi di amare e di diverse anime d'amanti; e la differenza loro sta tutta nella varietà della forma di amore. Così,

Nino Stresa si distingue da Giustino Morelli sol perchè egli tende all'amore sensuale e l'altro, invece, alla passione ideale; Massimo Diaz si scosta da ambedue, poichè pone la suprema felicità nel mutar d'amore. E siffatte diversità costituiscono lo stato civile, la personalità morale ed intellettuale di quei personaggi, la essenza vera della loro forma umana.

Fortunatamente, però, la singolare indole della romanziera prevale, talvolta, in un col bisogno di comporre creature consistenti e reali, non solo, ma di cui la tendenza precipua non soffochi quelle secondarie e rimanga anzi con esse in contatto o, meglio ancora, in lotta costante. Così è che, nel volumetto *Le amanti*, alcune di queste hanno un gagliardo e complesso soffio di vita. L'individualità di Grazia, nella prima novella *La gran fiamma*, non è interamente travolta dall'amore: giacchè ella, che ha pur potuto abbandonare il marito per seguir l'amante, non sa scordarsi mai d'esser madre e, anzi, la lontananza non fa se non accrescer vieppiù in lei il sentimento materno ed incenerir la passione. La seconda novella, *Tramontando il sole,* contiene altri elementi che contrastano, non solo nella donna, ma anche nell'uomo, con la dedizione cieca all'amore. Spinta ad immaginare individui umani in carne ed ossa, e non già dei

semplici fantocci, ella ha dovuto pur dare alle figure antagoniste delle energie reali e vive.

Un tempo, ormai lontano, quando tutt'e due erano giovanissimi, Clara e Giovanni si sono incontrati. Egli l'ha adorata, ma la sua ardente passione non ha avuto in risposta se non l'ironica indifferenza della donna amata; finchè, esasperato, un giorno è partito. Una sera, dopo parecchi anni, si rivedono. L'uomo ha cercato coraggiosamente e tenacemente di strapparsene dal cuore il ricordo, e vi è riuscito; mentre ella, dopo essere stata adorata da molti, si trova ora, a trentaquattro anni, sola e delusa. Perciò, rivedendo Giovanni Serra, viene di un subito attratta verso di lui dal sentimento doloroso della sua stessa solitudine e dal desiderio di rianimare la propria gioventù, che va spegnendosi, alla fiamma dell'antico amore. Ma, se Clara è tanto mutata da soffocare l'indomito orgoglio, che in lei non è morto, con lo sforzo di riaccendere in Giovanni il fuoco estinto; il cuore di questi invece ha subìto una trasformazione ancor più radicale; chè la crudeltà antica ha ucciso in lui ogni possibilità di amare, non che Clara, qualunque altra donna. E, fra l'uomo ormai ribelle ad amare, per virtù di ragionamento e per forza di disciplina, e fra la donna che, sul tramontar della vita, tenta disperatamente di vivere

ancora un' ultima illusione, s'impegna una lotta aspra e tenace.

Ora, Giovanni e Clara sono di levatura comune e non c'interessano se non perchè l'uno e l'altra sono incapaci di sacrificare all'amore la propria individualità; non solo, ma la lotta contro istinti e sentimenti ciechi affina ed eleva il loro carattere. Così, Clara risolve di allontanarsi da Giovanni, anzi che avvilire la propria dignità in uno sterile tentativo; come Giovanni, a sua volta, benchè si senta trascinato a cedere all'antica passione, sa svincolarsene non annientando in sè le migliori energie. E tali contrasti e tali vicende sentimentali rivestono, — e ben si capisce — le due figure di una potenza drammatica tutta a profitto dell'intensità del racconto.

Un'altra lotta, ancor più delicata e fine, perchè più intima ed interiore, ci ha descritto Matilde Serao nella maravigliosa novella che fa parte dello stesso volume e che s'intitola *L'amante sciocca*. Il letterato e poeta Paolo Spada ama la bella e semplice Adele Cima. Egli è ormai stanco degli amori artificiali e complessi delle donne che fanno professione d' intellettualità, e trova nella compagnia puerile di Adele il sognato riposo. E nemmeno gli dispiace di posare a grand'uomo dinanzi all'ignoranza della timida donna che non sa discutere, nè sa vagliare

il suo valore intellettuale e che prova per l'uomo capace di scrivere un'ammirazione incondizionata. Paolo Spada è ben lungi dunque dal lasciar sopraffare la propria individualità dall'amore; mentre Adele Cima, organismo più debole e meno equilibrato, sarebbe più incline a subire passivamente l'influenza della passione. Più sentimentale che sensuale, più tenera che appassionata, ella è spinta dal suo cervello tardo e lento a seguire spesso una via falsa; così che, sulle prime, stupita di sentirsi amata da Paolo e portata quindi a considerar tale amore come il frutto insperato di un misterioso incantesimo, ella è trascinata a poco a poco a vegliare affinchè esso non si infranga. E, credendo d'intravedere nella propria inferiorità intellettuale il pericolo di una possibile disunione fra lei e Paolo, s'impone di diventare ad ogni costo una donna intelligente e colta. E, qui, l'arte di Matilde Serao, volta a spiegar l'incapacità del cervello di Adele, è semplicemente maravigliosa. Adele non può imparare, perchè la sua mente non è idonea a ricever nessuna cognizione; ed ogni e qualunque sforzo, per intendere e per ispiegare a sè stessa un fatto od un pensiero, resta così ognora vano. Il risultato dell'esperimento è doloroso anche per un altro lato, giacchè risveglia in lei la gelosia per le donne che Paolo Spada descrive nei

proprî romanzi, mentre la rende sospettosa verso la vita dell'amato, di cui sente che non sarà la perfetta compagna; e la tortura, che la divora, è sì grande, ch'essa un giorno, scoprendo un biglietto d'amore ricevuto da Paolo, tenta di suicidarsi. Guarisce e, con la tornata salute, subentra in lei un senso di profonda stanchezza che la piega ad accettare, senza più alcuna ribellione, le sue modeste condizioni. Lo sforzo immenso di sviluppur la propria personalità l'ha almeno condotta alla confusa nozione che v'hanno pure dei limiti, i quali non è dato oltrepassare.

Mirabile novella, abbiamo detto e dobbiamo ripeterlo. *L'amante sciocca*, benchè purtroppo poco nota, è forse fra le più belle della scrittrice napoletana; poichè, ben di rado, essa è riuscita a tanta chiarezza ed a tanta altezza psicologica. Le grandi difficoltà del tema e, in una, quelle di render logico e persuasivo l'atteggiamento mentale della povera sciocca, sono vinte dalla prodigiosa facilità della Serao, sì da parer quasi che se ne prenda giuoco. E perciò, tessendo e svolgendo la propria visione interiore, sembra davvero che ella segua un'ispirazione fatidica che non inganna.

Con l'ultima novella di questa raccolta torniamo ad un nuovo caso di profonda ed intera dedizione all'amore. Il titolo ne è shakespeariano: *Il sogno*

di una notte d'estate; la narrazione stessa prende a prestito dal grande poeta alcunchè di leggero e di fluido. Soltanto, il bosco fatato presso Albime si è mutato in un palazzo di Napoli ed i greci Lisandro e Demetrio e le greche Herminia e Selena si sono trasformati nei personaggi meno leggendarî di Massimo e Luisa. È d'estate, una bella notte di luna; ed a Massimo vien voglia ad un tratto di scendere e di passeggiare; ma, poichè la passeggiata solitaria lo tedia, invita a tenergli compagnia una vicina, bella ed onesta ragazza. Egli è forte della propria indifferenza amorosa per lei; mentre la giovine lo ama in segreto ed esita, quindi, ad accettarne la proposta. Tuttavia, giacchè egli insiste, si lascia persuadere; e così i due giovini se ne vanno a braccetto, nella notte lunare, come due fidi amici. Ma più tardi, in barca, la poesia della notte, la dolcezza dell'aria e il canto di Luisa, bella e fresca, finiscono col sedurre Massimo, che, pur senza amarla, diviene sentimentale ed amoroso verso di lei. Dal canto suo la fanciulla, deliziata dal sogno, cederebbe facilmente alla voluttà d'esser sua; ma, per buona fortuna, Massimo è un galantuomo; e, vinta la tentazione e salvando Luisa dal dolce incantesimo, la riaccompagna a casa senza che egli abbia nulla da rimproverarsi. Ed anche in seguito egli continua a serbar verso di lei un atteggiamento

tutto fraterno; mentre, invece, Luisa non sa strapparsi dal cuore il ricordo di quella serata, accarezzando le più soavi illusioni. Per breve tempo; poichè Massimo deve partire per Pietroburgo, dove dovrà occupare un posto all'ambasciata italiana. Il dolore di Luisa a tale annunzio è così terribile, da farle perdere ogni tema ed ogni pudore e da indurla ad offrirgli d'accompagnarlo, felice di esser la sua serva, la sua schiava, la sua amante. Massimo, costrettovi, le confida un suo doloroso segreto: egli ama un' altra donna. E, poichè Luisa gli rimprovera d'averla illusa con delle apparenze d'amore e gli ricorda la tenerezza sua in quella bella notte d' estate, egli spiega allora alla povera fanciulla come molte cose somiglino all'amore pur non essendo l'amore e che le belle sere lunari, come i sogni, son destinate a svegliare illusioni momentanee e derisorie.

Triste storia d'amore, narrata con una intima delicatezza che ne rende anche più penetrante la malinconia. Qui, la passione non distrugge, come una vampata, tutto il vostro essere; bensì lo corrode a poco a poco allo stesso modo di un parassita trionfatore. La passione di Luisa s' intorbida lentamente e si avvelena; ma il processo, per esser più graduale, non è meno deleterio e l'abdicazione, benchè differita, è pur tuttavia

sempre definitiva. Così l'arte della Serao, maestra nel notare tutte le infinite gradazioni e tonalità erotiche, ha saputo darci ancora una volta, nella figura di Luisa, una nuova forma della passione stessa.

L'*Infedele*, stampato nel 1887, si stacca — quasi diremo con violenza – dalle tinte discrete del *Sogno d'un tramonto d'estate*. È un racconto piuttosto lungo, dove si hanno ancora personaggi, nei quali la passione amorosa, predominante, cancella ogni altra caratteristica individuale. Questa volta, quasi a sottolineare il suo singolar tema, Matilde Serao non ha dato nomi ai due protagonisti; e le denominazioni vaghe di *Lui* e di *Lei* bastano nel pensiero dell'autrice a distinguerli l'uno dall'altro, a significare se la passione intensa da loro espressa sia femminile o mascolina. Ed il dialogo segue queste curiose intenzioni d'arte; è vacuo, è vano, come si conviene ad ombre, e, sradicato da ogni compattezza individuale, diviene astratto ed irreale.

In *Fior di passione*, l'ultimo suo volume di novelle, per ora, riappaiono i fantasmi che ormai già troppo ben conosciamo. Gli amanti, come Fulvia e il Sanseverino, appartengono alla classe di quelle creature a cui noi non sapremmo mai dare un valore artistico, nè psicologico. Più notevole, invece, è un'altra raccolta di

novelle che, per la loro indole diversa, dobbiam porre a parte nell'analisi dell'opera novellistica della Serao; e intendiamo parlare di *Piccole anime*, un delizioso volume dedicato a profili di bimbi. Un artista, che sa cogliere e fissar tutte le sinuosità, tutte le sfumature dell' animo umano, è certo una natura capace di ogni tenerezza. Infatti, fin dal primo lavoro, si è sentita subito spinta a tradurre la poesia dell' infanzia; ed ella stessa nella prefazione alle *Piccole anime*, spiega il perchè di questo suo amore, dicendo: « Sempre un bimbo mi sorprende e mi fa pensare. Quest' impressione è viva ancora oggi (siamo nel '90); agita anche adesso la mia coscienza. I bimbi sono naturalmente buoni e misteriosamente cattivi; singolari, attraenti, piccoli tipi in cui l'umanità assume le forme le più leggiadre e bizzarre. Pei loro sorrisi, che sono tutta una luce e per gli appellativi che dànno ad una sorellina più grande, per la strana scienza che appare nelle loro profonde risposte e per l'istinto di distruzione che li domina,... per l'elemosina che fanno e per l'uccellino che spennacchiano, per il bacio che dànno spontaneamente e per lo sgarbo con cui vi ringraziano del dono di un giuocattolo, per le loro simpatie istintive e per i loro odii irragionevoli, per tutte queste contraddizioni i bimbi valgono, per l'arte, quanto

l'uomo nel pieno rigoglio della sua virilità, o quanto la donna nel pieno fiore della sua bellezza ».

S'intende bene che, con una comprensione sì delicata ed un amore così fine per il suo soggetto, Matilde Serao dovesse fare, come fece, parlando unicamente di bimbi, dei bozzetti veramente deliziosi; e diciamo bozzetti, perchè in verità ella non si è indugiata ad investigare il misterioso problema delle contraddizioni infantili; ma l'ha bensì lasciato insoluto, tracciando figure, come ad esempio quella di Alve. Tuttavia il senso di realtà, che noi sentiamo in cotesti profili, è dato appunto dal timore o, diremo meglio, dal rispetto di un'indagine troppo discosta da noi e, quindi, più facilmente rettorica che sincera.

La carriera romantica di Matilde Serao s'inizia con *Cuore infermo*; romanzo, scritto in un periodo di grande attività giornalistica e pubblicato in appendice nel giornale torinese *La Stampa*.

Come si sa, il romanzo d'appendice vien quasi sempre preparato giorno per giorno, chè lo scrittore si fida nelle proprie forze creative per la continuazione del lavoro stesso.

Non sarebbe, dunque, equo il pretendere da un tal genere di lavoro un disegno molto severamente corretto; cosicchè può dirsi davvero un caso felice se le situazioni non s' intrecciano in modo troppo bizzarro e troppo arbitrario, se le parti del lavoro press'a poco si equilibrano e se, infine, i caratteri serbano una certa tal qual compattezza ed unità. Ma, anche quando ciò accade, lo ripetiamo, l' organatura generale non cessa per questo di esser debole, e *Cuore infermo* non è certo un'eccezione alla regola. Il romanzo è lungo, affollato di descrizioni e — diciamolo pure in una sola parola — assai rettorico. Esso potrebbe, tuttavia, — curioso a notarsi — essere ancor più affollato d'incidenti e dilagare in invenzioni ben più barocche, se alla Serao non facessero precisamente un po' difetto le caratteristiche principali del romanzo di appendice.

Questo deriva in linea diretta da quello d'avventure e, per l'intreccio complesso dei fatti più varî, è quindi necessaria un'instancabile immaginazione, che senza dubbio non è la dote precipua della Serao. I suoi mezzi d'invenzione sono deboli e, spesso spesso, così scarsi, che ella di preferenza si serve di quelli altrui.

Il movimento è un'altra caratteristica del romanzo d'avventura; movimento, creato dal mede-

simo tessuto complesso di avvenimenti; ed è perciò logico che la poca fantasia, nell'invenzione della trama, sia causa di minor vita nel romanzo d'appendice. Infatti, *Cuore infermo* non è vivace; la narrazione procede dritta e serrata, aprendo ben poche parentesi; ma v'ha, però, anche un'altra condizione che costringe la Serao — più di quanto si usi in questo genere di componimenti — ad affrettarsi verso una conclusione: quella imposta dallo stesso tema d'amore prescelto. Un malinteso amoroso ha necessariamente un numero limitato d'episodî e di soluzioni; e quest'ultime non possono condurre se non alla ribellione od alla dedizione d'uno dei due protagonisti. Qual'è la soluzione scelta dalla Serao? Beatrice e Marcello si amano, con tutto che il matrimonio non abbia valso ad unirli: poichè l'una, obbedendo all'impeto della propria passione per il marito, teme di seguire la sorte della madre morta di malattia di cuore, e s'impedisce quindi ogni esaltazione sentimentale, troppo pericolosa per lei; mentre Marcello, che adora Beatrice, cerca invano sulle prime di combattere una sì strana freddezza. È tenero ed appassionato amante, e volentieri le dedicherebbe la propria vita, piegandosi a tutti i suoi desiderî e capricci, purchè ella gli concedesse il suo amore. Ma Beatrice è inflessibile; ed egli allora per ven-

dicarsi, o per ozio, od anche per il solo bisogno di amare, si lascia lusingar dalle arti di un'altra donna. Questi sentimenti lo inducono a poco a poco a risolver di fuggire con Lalla; ma alla fuga si oppone, finalmente, Beatrice. Essa, nel suo voluto e feroce egoismo, ha tentato invano di soffocare ogni sentimento; se non che il suo amore per Marcello la rode con una violenza che la gelosia raddoppia. E, quando sospetta che suo marito stia per abbandonarla per sempre, in un disperato impeto d'amore gli butta le braccia al collo. Nè il romanzo ha termine qui. La lotta terribile contro la passione ha devastato il povero cuore di Beatrice: essa si sente colpita a morte, ed è invasa dal terrore dell'orribile fine. Diventa fantastica, e cade in preda a tutte le stravaganze e a tutte le tempeste; spreca il denaro, portando alla rovina il marito con pazzie lussuose, tormentandolo da un altro lato col proprio umore capriccioso e con la propria tenerezza nervosa; finchè non muore improvvisamente per aver riveduta da lontano la sua antica rivale. E davvero quel povero cuore che si ferma per l'eternità, colpito a morte dall'angoscia che l'ha dilaniato, riassume una ben dolorosa storia d'amore.

Come si vede, l'interesse precipuo di essa sta tutto nella figura della donna; chè il dramma nasce e si svolge nell'anima sua. È un dramma

tragico, di cui però l'indole propria del romanzo d'appendice ha diminuito d'assai l'intensità. La tesi di Matilde Serao è stata qui distrutta in parte da una contro-tesi, che nondimeno ha valso a delinear meglio, benchè indirettamente, la prima; cioè a dire che, in questo caso singolare, la passione iniziale istintiva — la quale lacera e distrugge un organismo morale e materiale — è arrestata dal frigido spavento della morte. L'istinto della conservazione soffoca ogni e qualunque abbandono di sè; ed è necessario che un pericolo imminente, quale la partenza definitiva dell'uomo amato, allontani per il momento qualsiasi altra preoccupazione, perchè la passione ancora una volta prevalga nella donna. Una passione che non dominerà, però, se non in modo frammentario e, vogliam dire, quando il terrore della morte si annebbi o sembri scomparire. Anima e personalità dolorose, la cui coesione è comprata a prezzo di un sacrificio sì grande, da indurre quasi a concludere con Matilde Serao che dovrebbe riuscir più salutare e più armonico il naufragar corpo ed anima nella propria istintiva passione amorosa, anzi che l'opporvisi.

In ogni modo, l'argomento è ricco d'interesse. Se la figura di Lalla non fosse in antitesi con quella di Beatrice, quale un semplice fantoccio convenzionale; se il personaggio di Marcello

fosse meglio e più vivamente disegnato e se, infine, la scrittrice avesse avuto una più chiara conoscenza della serietà del tema e della responsabilità di non sacrificarne i materiali psicologici in un genere di lavoro secondario, che mal si presta a questioni serie; *Cuore infermo* avrebbe potuto senza dubbio essere, sotto ogni aspetto, un bel libro. Così com'è, non basta certo a compensarci de' suoi molti difetti qualche efficace descrizione, quale appunto quella con cui si apre il volume.

A *Cuore infermo* tenne dietro *Fantasia*, che è pure una storia d'amore e d'amore rovente, in cui Matilde Serao ha dato ancora una volta libero sfogo alle proprie teorie sulla passione. Se non che, per l'irrequietudine del suo spirito e per la molteplicità di lati che presenta il problema, esso ha assunto qui un aspetto del tutto diverso.

Lucia Altimare e Caterina Spaccapietra sono amiche intimissime fin dagli anni del collegio. Caterina è una natura equilibrata ed ordinata e onesta tanto, da non sospettare nemmeno lontanamente l'ipocrisia e la menzogna altrui; mentre Lucia Altimare è, all'opposto, una creatura isterica, intelligente, astuta ed incline al male, sì per il carattere impulsivo e sensuale, come per il piacere che prova nell'ordire malvagi

disegni. Ella possiede, al pari di tutte le nevrotiche, una fantasia esuberante ed ha una sete inesausta di commozioni, che la trascina, da un altro lato, al raggiro ed ai sotterfugi. Non appena uscite di collegio, Caterina si marita ad un uomo della borghesia. Ricco, di costituzione vigorosa, costui, benchè non troppo facile a commuoversi, è però infiammabile sino al midollo del suo organismo, quando è in giuoco la propria soddisfazione sensuale. Lucia Altimare, invece, dopo molte e capricciose esitazioni sulla via da seguire, si risolve finalmente a sposare un suo cugino, un povero essere cagionevole di salute ed a cui, in apparenza, dovrà dedicare ogni sua cura; ma, in realtà, sposa un uomo ricchissimo, imbecille, innamorato di lei e destinato, quindi, a divenire il suo umile servitore. Sin qui la prima parte del romanzo.

Nella seconda, troviamo le due coppie riunite nella casa di campagna di Andrea e Caterina Lieti. Andrea, quando Lucia era ancora ragazza, era stato attratto verso di lei dal suo atteggiamento voluttuoso ed enigmatico: un capriccio, insomma, che non gli era riuscito togliersi dal sangue e che Lucia, troppo abile per arrischiarsi da fanciulla in un'avventura compromettente, aveva rimandato a tempo più opportuno, sposando un uomo malato e mezzo idiota. Il vivere

nella stessa casa e l'assenza di ogni sospetto da parte di Caterina, accendono vieppiù il mutuo fuoco latente; e, da un lato, la fantasia di Lucia si diletta di questo intrigo amoroso e si compiace di strappar clandestinamente il marito della sua più intima amica; dall'altro, Andrea, vinto dal proprio temperamento, non è trattenuto sulla china della fatale passione nemmen dal pensiero della moglie. Un losco intrigo, che giunge sino a spingere i due amanti a fuggire, abbandonando Caterina ed Alberto; sicchè l'una, colpita a morte dalla catastrofe, si suicida, e l' altro, cade gravemente ammalato.

Il caso, come si è già detto, è assai diverso da quello di *Cuore infermo*. In cotesto primo romanzo, Beatrice lottava contro la fatale dedizione amorosa; in questo, invece, Lucia vi si lascia trascinare con la voluttà di chi beve, centellinandolo, un liquore prelibato. Essa, pur sotto l'impeto della passione, non dimentica mai sè medesima; ma, convergendo anzi verso di essa il proprio modo d'operare e di pensare, ne fa il centro della propria individualità e la erige a linea determinante la propria condotta. Si capisce, tuttavia, che la passione non è qui meno devastatrice, benchè poggi su di un calcolo che dovrebbe contraddirne l'essenza. Qualunque libertà di pensiero e d'azione è distrutta; sicchè

l'individualità rimane dominata da una tendenza unica. Lucia ha amato Caterina teneramente e, forse, prova anche per suo marito un'affettuosa pietà; ma ogni altro sentimento è vinto dalla passione prevalente. Nel caso di Andrea, invece, la sommersione del proprio io dinanzi all'amore torna ad essere involontaria ed egli s'abbandona alla china fatale, così come un uomo rovina in un precipizio; incapace di aggrapparsi ad una difesa qualsiasi, benchè, fondamentalmente, un uomo onesto, che ama e rispetta la propria moglie.

Matilde Serao ha dedicato a questo romanzo tutta la sua arte più fine per descrivere le diverse indoli ed i differenti moti passionali. In esso, nessuna nota è stridente; la tonalità ne è quieta e tenue; è un po' monotono, un po' misurato, ma sincero e severo nella sua linea d'arte; gli dànno rilievo non dei semplici accidenti arbitrari, non degli episodî tratti da una fantasia disordinata, ma bensì descrizioni veramente magnifiche: come quelle della preghiera serale nella cappella dell'educandato e della Esposizione agricola, che sono tali, da glorificare qualunque penna.

Sinora abbiamo potuto solo implicitamente studiare, nell' opera di Matilde Serao, la prevalenza della passione amorosa sulle altre tendenze; l'abbiamo, per così dire, estratta per mezzo

dell'investigazione, dai materiali dell'opera sua, ma non ne abbiamo ancor trovata in alcuna pagina l'esposizione chiara e precisa. Questo, invece, accade nella *Conquista di Roma*, il romanzo che tien dietro a *Fantasia*. Sarebbe, naturalmente, assurdo il supporre che una intelligenza acuta, come quella di Matilde Serao, debba considerar l'amore quale l'unica forza esistente nella natura; giacchè ella non può ignorare che molte ed altre ci agitano e ci spingono all'azione, allo stesso modo che queste forze sono in continuo contrasto ed in continua prevalenza l'una sull'altra. L'ambizione, l'amore per l'arte, o per un altro ideale, posson vincere qualsiasi passione amorosa, come alla sua volta questa può essere più forte di ogni altra e diversa corrente; pensiero che Don Silvio esprime appunto al Sangiorgio, quando gli dice: « L'uomo, questa grande potenza, questa forza, ha una legge che ne limita gli sforzi. Fai questo e non altro, dice questa legge, se non vuoi riuscire mediocre, inefficace in ambedue. Una sola passione potrai nutrire forte, intensa, profonda, un solo ideale potrai desiderare alto, lontano, inafferrabile, e la tua anima si dovrà consacrare tutta a questa unica passione; nulla te ne dovrà distrarre, e la tua volontà si dovrà interamente concentrare nel desiderio dell'unico ideale, se vuoi

raggiungerlo. L'amore, l'arte, la politica, la scienza, queste grandi, queste altissime forme di passione e d'ideale vanno ognuna per sè, solitarie, tanto vaste, che appena appena il misero spirito dell'uomo può abbracciarne una sola. Bisogna scegliere; le grandi forme umane dello spirito e del cuore sono egoistiche e chiedono gravi sacrifizi ».

Matilde Serao è romanziera ed è donna. L'interesse suo e quello del pubblico, pel quale scrive, sarà sempre maggiore per l'urto di forze psicologiche in cui prevalga la potenza dell'amore; cosicchè la lotta, estendendosi e divenendo più esteriore, non cambierà di fondamento nè di finalità. Se, fino ad ora, nell'opera della scrittrice napoletana, la prevalenza della passione amorosa si è esplicata nel campo dei sentimenti più intimi e spettanti, perciò, specialmente all' io ed alla coscienza individuale; ora la vedremo trionfare, invece, su di un terreno più vasto d'azione, e riuscir vittoriosa anche nell'urto violento dei moti esterni.

Francesco Sangiorgio, avvocato in un povero e piccolo villaggio della Basilicata, è un ambizioso. Il campo sociale, in cui esercita la professione, gli sembra troppo ristretto ed inadeguato al proprio ingegno, poichè egli si sente capace di operare su di un teatro più vasto. La depu-

tazione, la vita a Roma e la possibilità di far noto il proprio nome e di crearsi uno stato nella capitale, lo affascinano. Egli riesce nei suoi fini, ed una volta eletto deputato, parte per Roma sicuro, nella sua illusione, di prender possesso della città eterna.

Francesco Sangiorgio è di carattere violento, appassionato, un feroce lottatore, un egocentrico; il mondo, nel suo pensiero, è fatto per obbedire a' suoi desiderî ed alla sua volontà; ma, nondimeno, egli è astuto e ben intende come i giovini debbano andare adagio nello spiegare in un ambiente nuovo una individualità troppo violenta ed in cozzo con interessi e personalità già formate. Alla Camera, egli comincia col farsi umile e piccino e, benchè ignoto a tutti, arriva lentamente, ma sicuramente a prender conoscenza, in un col meccanismo parlamentare, dei suoi colleghi. Non è artista, non è erudito, e la Roma artistica e la Roma storica non hanno perciò alcun interesse per lui; sicchè, dopo una rapida corsa attraverso la Città eterna, finisce col dimenticarsi che racchiude pietre gloriose e capolavori d'arte, e restringe la propria vita alla lotta parlamentare. Egli sa, quindi, cogliere il momento felice ed opportuno in cui si discute una nuova tassa sul sale per uscir dall'oscurità con un vigoroso discorso che scuote l'intera

assemblea ; e così, da un giorno all'altro, il suo nome diviene noto e simpatico. Se non che la sua sfrenata ambizione mira ben più in alto. Egli non vuole esser soltanto amato, ma anche temuto. Un' avventura d' amore gli offre l'occasione di battersi in duello col rivale che gli è contemporaneamente collega alla Camera; e, poichè il deputato Oldofredi ha fama d'essere un invincibile spadaccino, tutti trovano eccessiva la oltracotanza del giovine. Lo stesso Sangiorgio intende d'aver giuocato una carta pericolosa, e non è senza trepidazione per il rischio che deve affrontare. Ma alla sua audacia risponde il sangue freddo, sino a maravigliar l'avversario con l'abilità dell'attacco; ed allorchè quegli crede di spacciarlo, la sciabola del Sangiorgio lo ferisce alla faccia. L'esito fortunato del duello lo pone in Parlamento sopra un piedistallo altissimo. Nè basta; che, con un nuovo magnifico discorso alla Camera, riesce a scalzare il Ministro dell'Interno, benchè sembrasse e si dicesse ministeriale. Gli è che, se in apparenza è insorto e non ha voluto quindi piegarsi a favorire il Gabinetto in una questione d'ordine pubblico, in verità però è perdutamente innamorato della moglie del Ministro dell'Istruzione. La caduta del Ministro degl'Interni favorisce assai Don Silvio, che può, come infatti avviene, prenderne il posto. Se non che,

Don Silvio è un uomo abilissimo e le mene politiche del Sangiorgio lo lasciano dubbioso sull'appoggio durevole ch'egli può trarre da lui e dalla sua eloquenza. Allora, per allontanare da sè ogni pericolo, ne incoraggia l'amore per la sua bellissima moglie. Del resto, egli non può avere alcun timore per sè, sapendo che essa, non ostante ispiri passioni tanto profonde, è, per innata freddezza, incapace di corrispondervi. Francesco Sangiorgio cade stolidamente nella trama che gli è tesa, ed assorto nel suo amore, dimentica ogni ambizione, ogni ideale, ogni dovere. Egli crede davvero alle lusinghe della donna adorata, e, nel fatale incanto, smarrisce la propria volontà e la propria energia: è, insomma, un fantoccio di cui i due astuti compagni muovono i fili. Quando essi hanno avvilito ed annientato quella fibra pur così vigorosa, quando Don Silvio si crede ormai al riparo da ogni risveglio virile nella coscienza del Sangiorgio, sua moglie improvvisamente, e per il più futile dei pretesti, rompe ogni relazione con lui. Il Sangiorgio potrebbe riprendersi, ritrovare il coraggio e riaver la coscienza di sè; ma, nella passione, ha smarrito ogni volontà di lotta, e torna corpo senz'anima nella sua Basilicata, a vegetare ed a morire.

La Conquista di Roma desta il nostro interesse, e perchè offre ancora un'altra modalità della tesi

già nota, e perchè implica un quadro che eternamente risveglia la nostra curiosità. Senza dubbio, il titolo è ironico, poichè il quadro romano d'insieme ha dovuto esser ristretto dalla Serao unicamente a quello parlamentare. Chi può mai conquistar Roma? « Nessuno, — risponde l'onorevole Giustino per la Serao; — Roma è eterna e gli uomini sono transitorî; bisogna, dunque, non un uomo per conquistarla, ma quante sono le sue espressioni di vita ».

Ammesso che il tentativo dell'intera conquista di Roma per parte di un solo individuo sia assurdo, ogni autore si deve accontentare per il proprio protagonista di una conquista parziale. Il giovine prete dello Zola, l'abate Froment, tenta quella del Vaticano; Francesco Sangiorgio quella della Camera italiana; lo Zola, rimpicciolendo il quadro, è caduto nella caricatura, mentre l'ideale di conquista del Sangiorgio, assai meno insensato, ha tolto ogni parvenza di ridicolo alla *Conquista di Roma*, il cui disegno è stato anzi ristretto oltre la misura voluta; giacchè il mondo parlamentare è assai più complesso di quanto la Serao lo descriva. Ella avrebbe dovuto, ad esempio, ritrar con più diligenza le molteplici condizioni per cui i nemici più accaniti di un Ministero sono pur tuttavia impotenti ad abbatterlo; ed un altro lato ancora della retro-

scena politica romana essa ha tracciato imperfettamente: e, cioè, il salotto femminile, che ha a Roma, nella politica, un'importanza grandissima. Poichè, se la Serao ha creduto di rappresentare quest' influenza attraverso i loschi intrighi di Donna Angelica, ci sembra si sia sbagliata. Le seduzioni ed i maneggi della donna, che lavora tra le quinte parlamentari, sono assai più fini; e, in ogni maniera, quelli a cui accenna la Serao non sono i soli; chè, nella figura della moglie di un uomo politico, v'hanno anche e un lato intellettuale ed un'ambizione personale che la scrittrice napoletana ha taciuto. Qui pure, come altrove, la tendenza romantica l'ha portata oltre un vero assai più complesso e vario, ed in tal modo la Serao è venuta diminuendo la bellezza di un soggetto, alla cui perfezione doveva condurla un'intima conoscenza ed esperienza. Vissuta a Roma, la redazione del *Fracassa* le aveva dato agio di studiare assai da vicino il mondo parlamentare e le sue attinenze; ed alcuni frammenti del libro, — quale il dialogo tra l' onorevole Giustino e Francesco Sangiorgio, — provano come la riuscita sarebbe stata ben più sicura, se Matilde Serao avesse voluto e solo valersi di ricordi personali.

Ma, se la *Conquista di Roma* è il frutto non sempre felice di esperienze forse non troppo

larghe e compiute, nelle *Avventure di Riccardo Joanna* abbiamo invece il risultato di un'osservazione e di una conoscenza profonda del soggetto e dell'ambiente preso a delineare. Il romanzo è dedicato ai giovini, quasi ad avvertirli ed a trattenerli dall' abbracciar la carriera del giornalista. Tuttavia a qual prò, allorchè dal libro scaturisce la fatalità di seguire quella stessa via, quando se ne abbia nel sangue, o per eredità o per un innato amore, la disposizione?

Il libro è stato scritto col pianto in gola, con la febbre cupa di chi indaga nella propria vita un destino inesorabile; e perciò la cura dei particolari e la visione propria dell'artista, così prossima al vero, non tolgono al libro una grande poesia. La struttura ne è semplice. Mercè documenti così numerosi e minuti, la scrittrice non si è trovata mai costretta a giovarsi di elementi estranei; ed il romanzo corre da sè, drammatico e nervoso. Noi facciamo conoscenza col protagonista quando ancora è un bambino, allorchè, una mattina, si sveglia nella misera e squallida stanza, dove suo padre l'ha lasciato solo per andare agli uffici del giornale di cui è redattore. Il piccolo Riccardo non ha che sette anni, ma la sua intelligenza è assai superiore all' età; così che, attraverso a quella di suo padre, accetta la strana esistenza con filosofica rassegnazione; ed

anzi gode del suo lato brillante e lussuoso. Il padre non ha spesso neppure i denari per pagare il fitto dell'unica camera; ma ne trova quasi sempre, però, per regalare a se stesso ed al piccolo Riccardo dei gustosi pranzetti alle trattorie di moda; e il fanciullo, in mancanza di pane, mangia il companatico con precoce voluttà.

Il ricordo di quel lusso disordinato e incostante costituirà più tardi per il bambino, fatto uomo, le più brillanti attrattive della carriera giornalistica; ma il padre, invece, l'ha scontato per parte sua anche troppo caro; e, morendo, fa giurare al figlio di non seguir la sua strada. Riccardo, impressionato dal giuramento e dalle tristi esperienze subite, mantiene sulle prime la promessa, ed accetta un impiego al Ministero di agricoltura a Roma, ove vive oscuramente e modestamente. Il suo ingegno si arrugginisce nelle occupazioni burocratiche; il suo gusto per il bizzarro e l'imprevisto si assopisce nella monotonia di quell'esistenza vegetativa. Se non che, un giorno, un vecchio amico di suo padre, incontratolo a caso per le vie della città, lo ferisce nel vivo manifestandogli la sorpresa di ritrovare in lui, figlio di un giornalista brillante, un semplice impiegato burocratico.

Queste poche parole bastano a ridestar la fiamma sopita; e, da allora, si pone a leggere con avi-

dità i giornali e si decide, poi, anche a mandare alcuni articoli anonimi alla direzione di diversi fogli quotidiani; ma le questioni finanziarie od amministrative non sono fatte per lui; ed i suoi articoli, faticosamente elaborati, vengono tutti respinti. L'insuccesso non spegne però il suo grande ardore. Egli — e qui la Serao senza dubbio traccia un brano auto-biografico — « è un ingegno fatto di fiamma, al quale non convengono, per il naturale germoglio dell'intelligenza, lunghi studi solitarî nelle biblioteche, nel silenzio della camera deserta; ma discussioni infocate nei caffè, arringhe notturne nelle strade buie di Roma, e la lettura rapida e quotidiana di molti giornali. Non dai libri gli veniva la scienza, nè dalle contemplazioni, nè dalle cose e dagli uomini antichi..., ma dall'urto quotidiano di una vita ardente e desolata, ma dalle cose e dagli uomini dell'oggi ».

Ed a cotesta sua natura, fondamentalmente giornalistica, la sorte è a poco a poco favorevole. Egli viene, infatti, accolto in un giornale allora celebre — *Il Bojardo* — come correttore di stampe. Ma una sera, avendo per un semplice caso sostituito il cronista teatrale ad una prima rappresentazione, butta giù un notevole articolo che ottiene un buon successo; successo che lo introduce nella redazione del giornale di cui diviene il collaboratore più brillante ed alla moda. Se non che,

insieme con le antiche abitudini giornalistiche, risorge anche in lui l'amore al lusso; e si dà, quindi, a far vita spendereccia, corteggiando le più eleganti signore, pranzando alle trattorie migliori: sicchè ben presto il frutto del lavoro non basta più a soddisfare i suoi voluttuosi appetiti. Contemporaneamente la sua attività e la sua ambizione giornalistica sono nella loro piena vigoria; diventa direttore e proprietario di un giornale con tendenze letterarie e, con lui, vi lavora tutto un gruppo d'amici devoti. Ma nè il loro zelo, nè il suo, valgono a salvare il foglio, e la pubblicazione del giornale deve essere quindi sospesa. Stretto dai debiti, disperando di poter soddisfare agli impegni assunti, Riccardo è deliberato a suicidarsi, preferendo di naufragare, quale buon capitano, con la sua propria nave, anzi che abbandonarla per salvarsi. Ma, ad un tratto, la scena cambia. Egli vede, cioè, un'àncora di salvezza nella fondazione di un nuovo giornale sulle rovine dell'altro e, con gli ultimi soldi, strappati agli amici, a cui nasconde le proprie intenzioni, parte per andare a raccogliere i denari occorrenti alla fondazione stessa. Un siffatto procedere, moralmente triste, gli frutta sulle prime un'assai lieta sorte: il nuovo giornale è floridissimo; ma le ansie passate, il sentimento indeterminato di sentirsi sopra un terreno mal sicuro, minano tutta

la serenità dell'animo suo. E non a torto; chè ben presto tornano per lui i giorni brutti, invocati dai nemici, che la sua diserzione gli ha creato ed il giornale, dopo un periodo di fortuna grandiosa, decade improvvisamente e finisce con lo spegnersi.

Tuttavia, Riccardo Joanna non si dà per vinto; e morrà lottando di una lotta ben terribile. I debiti d'ogni specie lo assalgono da ogni lato, ed è un miracolo quando il foglio, ormai fatto di lembi di altri fogli, può venire stampato. Egli non ne sospende la pubblicazione sol perchè, come egli stesso dice, « il giornale è pretesto per poter mendicare senza che le guardie vi arrestino per improba mendicità ».

Brutte parole, che chiudono un'ancor più brutta esistenza, fatta di tornaconti e di transizioni di coscienza! Il giornalista, quale lo dipinge la Serao, è un poeta che scrive sotto la dettatura di un'intima fiamma e, come il poeta, ha infatti il dono divino dell'ispirazione. Ma, ahimè, com'è facilmente avvilito cotesto prezioso dono dall'ambiente singolare e dalle singolari vicende fra cui si estrinseca e si svolge!... Poichè, o il lavoro — per la facilità e per la consuetudine di una bisogna quotidiana — s'abbassa fino ad un esercizio meccanico, o la febbre e l'esaltazione propria di un'occupazione astratta e frutto di una vita tutta movi-

mento e tutta fervore di discussioni, di vibrazioni, rendono quasi impossibile l'accettare, uscendo dall'ufficio, le condizioni reali e modeste dell'esistenza normale. La vita spendereccia, festosa e sensuale, i ritrovi brillanti e le trattorie affollate ed illuminate sono i corollari di quella vita esuberante: e così il succedersi dei debiti, le transizioni con la stretta onestà finiscono, talvolta, col suggellare l'abbassamento morale di un uomo, che pure è dotato di una singolare qualità d'ingegno.

Certo non è troppo facile, come abbiamo già osservato, che il quadro dipinto da Matilde Serao trattenga un individuo, provvisto delle qualità mentali necessarie, dal buttarsi in cotesto baratro brillante, perchè appunto l'intenzione morale del libro va perduta nelle fatalità della vita che esso mette in luce. Ed è precisamente una tale essenza contradditoria e la tragicità del fatto, che rendono interessante un simile studio psicologico.

Venendo poi alla parte artistica, la narrazione fatta con l'appassionata foga dei ricordi e delle impressioni personali è rapida, sobria, precisa; poichè, dipingendo l'esuberanza giornalistica, Matilde Serao ha, per la prima volta, dimenticato la propria o, diremo meglio, non ha sentito affatto la necessità di aggiungere alcun artificio rettorico ad una realtà già di per se stessa tanto vivida.

La sovrabbondanza giornalistica torna rigogliosa col romanzo seguente: *Il paese di Cuccagna*. La scrittrice napoletana ha preso, come terreno del suo apostolato e della sua requisitoria implacabile contro il lotto, Napoli tutt'intera; e Napoli, nei suoi aspetti molteplici, nella sua fisonomia così mobile, offriva invero un magnifico materiale alle facoltà descrittive della Serao. Se non che dobbiamo aggiungere che ella ne ha assai abusato. Così, leggendo ci troviamo avvolti in una rete di scene e di paesaggi, che turbano, anzi che aiutare la nostra visione. Certo, il lotto unifica quella tela immensa e la domina simile ad un animale apocalitico, che stenda le sue immense e tetre ali sulla moderna Partenope; ma quell'accavallamento di scenarî genera un senso di stanchezza e di monotonia, che dice chiaramente come il libro manchi di equilibrio e di economia d'arte.

Il romanzo si apre con una descrizione veramente magistrale. In casa del confettiere Fragalà si è in festa per la nascita della sua prima figlia. Egli ha radunato intorno a sè una folla di amici e di parenti; il ricevimento, grandioso, rappresenta un solido lusso borghese ed ha per singolare attrattiva un servizio di rinfreschi prelibati. Sfilano i gelati profumati, le paste zuccherine, i dolci squisiti; e voluttuosamente, prima gli

occhi, quindi il palato di quei gaudenti meridionali si deliziano della fina imbandigione. E tanta ghiottoneria finisce a poco a poco col comunicarsi anche a noi; sicchè ci sembra addirittura di veder passare colme guantiere, circolar bevande cristalline e di sentire in bocca il refrigerio del ghiaccio profumato, il sapore del dolce squisito.

Non solo, ma più oltre, quando appena appena le fila del racconto stanno dipanandosi, ancora un'altra descrizione. Siamo in piena baldoria carnevalesca, e dinanzi a noi passano maschere e carri e carrozze bizzarramente addobbate. La scena è vivacissima, vibrante di vita, di luce e di calore; ma la sentiamo superflua e, in fondo, nella sua essenza non ci appare se non come un pezzo di bravura, e la nota abilità della scrittrice ci lascia ormai freddi. Così pure, poche pagine più avanti, ci lascia freddi l'altra magistrale descrizione del miracolo di San Gennaro; descrizione che, per il solito, non è citata nemmeno dai critici più eminenti, appunto perchè vien letta con gli occhi abbarbagliati dai troppo vivaci scenarî che la precedono.

Essa può stare, però, a pari con le più belle pagine descrittive di qualsiasi grande narratore; e il fatto di essersene giovato lo stesso Gabriele D'Annunzio per il pellegrinaggio di Casalbordino, nel *Trionfo della Morte,* ce lo dimostra chiara-

mente. La duttilità mentale della scrittrice ad accompagnare ed a continuare il vero, con la trama intima della propria visione, è meravigliosa; talchè assistiamo al delirio religioso e sentimentale di tutta intera una popolazione, a cui risponde la voce individuale dei numerosi personaggi del romanzo medesimo. Qui, però, cessano le lunghe e poderose descrizioni per dar luogo a rappresentazioni più ristrette, ma non meno numerose; quadretti d'ambiente che ci trasportano ove l'usura, l'amore del lucro e la fede in folli sogni solleticano gl'ingenui e corrompono anche gli integri.

Un mondo così vero e vivo assorbe in sè tutto quanto l'interesse del romanzo; sicchè lo studio e l'analisi dei personaggi rimangono nell'ombra e divengono secondari. Ma v'ha anche di più: con una rappresentazione tanto sincera dell'ambiente popolare, stonano i personaggi che a quel mondo strettamente non appartengono. Non è quindi da meravigliarsi se Bianca Maria, suo padre, il marchese di Formosa ed il Dottor Amati ci appaiono figure convenzionali; allo stesso modo, invece, che hanno maggiore realtà e vita gli altri personaggi che fanno parte dei bassi fondi della città, in cui più specialmente si svolge il romanzo. L'Assistito, la fattucchiera, il Fragalà e sua moglie, Carmela e Filomena sono lì a provar con quanto discernimento artistico

uno scrittore debba scegliere i personaggi illustrativi di un dato ambiente; e lo Zola informi. La cattiva organatura del *Paese di Cuccagna* e gli elementi eterogenei all'ambiente, che si mescolano a quelli sorti da lui in modo diretto, lasciano invece supporre che la scelta non sia stata sempre fatta con un metodo troppo rigoroso.

Dopo *Il paese di Cuccagna*, Matilde Serao non s'indugiò più oltre in teorie sociali, ma tornò bensì ai soggetti d'amore pubblicando due romanzi, di cui l'uno è la continuazione dell'altro: *Il castigo* e l'*Addio, amore!*

Due giovinette, Anna e Laura Acquaviva, vengono raccomandate dal padre morente ad un amico, Cesare Dias. Costui, uomo eminentemente mondano, accetta le responsabilità della tutela, non riflettendone la gravità, ed affida le due fanciulle alle cure di un'istitutrice. Egli crede d'aver compiuto il proprio dovere; ed esse crescono perciò senza direzione e senza alcuna disciplina morale.

L'una e l'altra hanno ereditato il focoso temperamento sensuale del padre; ma Laura cela con ogni cura la fiamma che la divora, mentre Anna, meno scaltra e meno intelligente, ma più generosa, s'abbandona palesemente tutta a' propri istinti amorosi. Così, ella tenta di fuggire con un giovine, il quale, però, impressionato della

grave responsabilità che pesa su di lui, avverte dell'insano proposito la famiglia. Le delusioni amare dell'avventura non arrestano Anna sur una via sentimentale tanto pericolosa; e, poichè Cesare Dias l'ha trattata prima con dolcezza, e l'ha curata con molta sollecitudine nella malattia seguìta alla crudele comunicazione, ella s'innamora ora perdutamente del proprio tutore. Il Dias è un uomo sui quarant'anni e, dedito al piacere sotto tutte le forme, non ha più alcuna freschezza nè di sentimenti, nè d'impressione; ed Anna lo sa, ma pur tuttavia non vuole arrendersi all'evidenza e continua ad accarezzare il suo folle sogno. Sulle prime, il tutore combatte con la propria freddezza l'insano sentimento della pupilla; tanto più, poi, che non prova alcuna simpatia per l'indole esaltata della giovinetta e non ha interesse a dire addio, col matrimonio, alla propria indipendenza. Ma la ragazza non si lascia persuadere dai ragionamenti e, offrendo in secreto se stessa come olocausto all'amore, decide di lasciarsi morire sconsolata; di modo che Cesare Dias, per non essere responsabile della vita della giovine, si risolve a sposarla. Soltanto, chiede che si sottometta a certi patti; ella sarà la sua compagna, ma senza però pretendere da lui nè amore, nè mutamenti di vita, ed egli rimarrà, come prima, libero ed indipendente.

Anna, povera illusa, accetta queste tristi condizioni; ma presto s'accorge del grande errore commesso. La convivenza assidua e glaciale con un uomo, ch'essa adora, esaspera la sua tortura amorosa; e, non osando di lamentarsi, soffre quanto è umanamente possibile soffrire. Così, finchè una nuova angoscia non viene ad aggiungersi alle altre. Ella sospetta che Cesare e Laura si amino; ma non ardisce d'interrogare in proposito la sorella, poichè sa che nulla ha da sperare da cotesta sfinge impenetrabile; ed il silenzio, a cui è condannata, peggiora ancor più la sua pena. Nondimeno, quando arriva, la rivelazione è davvero terribile. Una sera, tornando a casa, assiste non veduta ad una scena d'amore tra suo marito e Laura. Disfatta dall'orrore, e pur tuttavia non osando affrontare i due colpevoli, essa aspetta d'esser più calma per avere una spiegazione decisiva con la sorella, che audacemente le confessa tutto, rispondendo alle calde ed insinuanti preghiere di Anna perchè parta e perchè non perduri più a lungo in sì grave ignominia, con lo scoppio di una fiamma amorosa pari in intensità alla sua. No, essa non abbandonerà l'uomo adorato, chè le Acquaviva non sono donne da sottomettersi alla volontà altrui, quando la passione le domini.

Allora Anna si rivolge al marito, scongiuran-

dolo a separarsi da Laura; ma egli le risponde con un freddo ed ipocrito scherno, rifiutando di mutare le proprie abitudini e la propria vita. Così, Anna intende finalmente come le condizioni impostele non possano essere accettabili e risolve quindi di suicidarsi. Senonchè, dopo essere stata sino allora vittima devota e silenziosa, morirà vendicandosi dell'uomo che ha adorato e che adora tuttavia; morrà nell'appartamento da scapolo di Luigi Caracciolo, da lunghissimo tempo ed invano innamorato di lei. Ne deluderà ancora una volta le speranze; vi andrà solo per porre termine ad una vita infelice, svegliando in una, con lo scandalo, un indistruttibile sospetto nell'animo di Cesare Dias.

Col suicidio di Anna, ha termine la prima parte del romanzo *Addio, amore!* e con la veglia notturna di Cesare Dias al capezzale della moglie ha principio la seconda: *Il castigo.* La coscienza dell'uomo si è ridestata di fronte alla tragica scomparsa della povera creatura, poichè se ne sente responsabile e quindi ha orrore di sè e del tradimento compiuto con la cognata. Laura, all'opposto, non prova alcun rimorso; ella ha seguito l'impulso fatale dell'amore e nulla ha da rimproverarsi. L'accasciamento di Cesare non sveglia in lei che il disprezzo; e, mentre tenta d'infondergli nuove energie e di persuaderlo che

la vendetta di Anna deve estinguer nell'animo suo ogni e qualunque rimorso, ella rivela al marito ove la moglie sia morta. E allora l'orribile sospetto incrudelisce il tormento di Cesare. Sapendosi tanto adorato da Anna, gli pare inverosimile ch'essa potesse esser l'amante di Luigi Caracciolo; ma le apparenze del fatto si oppongono a qualsiasi ragionamento. Egli decide quindi di sfidare il Caracciolo per costringerlo a svelargli la verità. Il Caracciolo però è scomparso da Napoli e Cesare vorrebbe corrergli dietro. Senonchè la morte di Anna ha suscitato nella città non poche dicerie, che hanno compromesso la riputazione di Laura, ed egli deve indugiare la partenza fino a che il suo matrimonio con essa non sia compiuto. Triste matrimonio! Ormai Cesare Dias è incapace d'amare. L'anima sua è tutta intesa nel rimorso ed invasa dal bisogno istintivo di vendicar l'onore creduto offeso. Dal canto suo, Laura sa che per lei non v'ha più posto nel cuore del marito, ma a sua volta, come già la sorella, accetta d'esserne l'umile od oscura schiava.

Cesare Dias raggiunge Luigi Caracciolo a Roma, e il duello è fissato per il giorno dopo; ma la sera, a teatro, una profonda sorpresa attende Cesare e sua moglie: nel palchetto di fronte a loro, immobile e pallida, sta seduta Anna. Essi credono di sognare; se non che il mistero viene

poi svelato: si tratta solo di una rassomiglianza straordinaria. Rassomiglianza che ha pure colpito Luigi Caracciolo. Egli ha appassionatamente amato Anna ed è lei, quindi, che ama ancora nella bella Lady Hermione.

Frattanto il duello ha luogo, e Cesare Dias ferisce il supposto rivale senza però che il rancore per lui si estingua nell'animo suo, pur dopo aver fatto ritorno a Napoli ed alle antiche abitudini. Anche Luigi Caracciolo vi è tornato, accompagnando Lady Hermione, a cui è ora avvinto in maniera indissolubile per virtù, come si è detto, della strana rassomiglianza con la morta. E questa non è la sola influenza che la curiosa forestiera sa esercitare; poichè Laura, vedendola, si è pure svegliata al rimorso dell'atto infame compiuto verso la sorella; e, quasi credesse di confessarsene e di chiederne perdono all'estinta, invoca da Lady Hermione un colloquio. Il colloquio ha luogo; e Lady Hermione le consiglia di rinunziare all'amore, nella sua essenza peccaminoso, di Cesare Dias. Laura non durerà fatica ad ubbidire, perchè suo marito, insaziabile di vendetta, sfida una seconda volta Luigi Caracciolo e, mortalmente ferito, spira mentre il giovane gli afferma ancora una volta la perfetta innocenza di Anna.

Come si vede, *Il castigo* non è se non la

continuazione melodrammatica di una prima parte assai più semplice e robusta. *Addio, amore!* è prolisso e lento, ma rimane tuttavia un forte studio di sentimenti umani. La trama non manca di inverosimiglianza; i fatti si svolgono, non sempre poggiati su di una stretta osservazione del vero; e la vendetta finale di Anna, ad esempio, appartiene a quell'indole di cose che una vera signora, in un accesso di disperazione può pensare, ma che difficilmente però si risolve a porre in atto. Essa ci sembra dunque anormale ed irreale, come pure falsa ci appare l'intera intonazione del libro, in cui si descrive un mondo aristocratico che, di questo, non ha nè gli usi, nè la dignità. Ci troviamo di fronte a nature, che non oppongono freno alcuno a manifestazioni esteriori; e ciò è poco consentaneo alle abitudini a cui conducono per atavismo le convenzioni sociali.

I personaggi dell'*Addio, amore!* operano in contraddizione con usi mondani stabiliti, ma pensano e sentono assai umanamente; il che dà al libro una disarmonia, nella quale, però, sta tutta la sua intrinseca bellezza.

Le angoscie o, diremo meglio, le disperazioni amorose di Anna, ci turbano quasi fossero nostre; tanto ci sembrano vere, giustificate dalla viva sensibilità dell'eroina e rispondenti all'atto illogico

compiuto, sposando Cesare Dias. L'analisi di tali sofferenze è così fine e sottile, che Matilde Serao arriva a persuaderci come un errore di giudizio possa condurre alla auto-tortura più crudele e più raffinata.

L'arte introspettiva della nostra autrice sa anche giustificare — ed è più difficil cosa — l'indole di Laura; s'intende di Laura della prima parte. Cotesta natura che, arsa da una fiamma cupa e selvaggia, cammina ostinata per la sua via, è veramente grandiosa; e, insensibile com'è al rimorso ed al dolore altrui, essa rievoca sotto un altro aspetto l'amorosa figura di Fedra; talchè il suo orgoglioso rifiuto a cedere i proprî diritti illegali d'amore a quello legittimo d'Anna, acquista una tragica efficacia.

L'abilità della Serao a coprir la falsità dei fatti esteriori, con la precisa analisi dei fatti interiori, ci prova non solo la forza della sua immedesimazione coi personaggi che crea, ma pur anco la sincerità della sua tesi intorno alla passione devastatrice; tesi che noi ritroviamo qui sotto un duplice aspetto. Nel primo e più comune di essi, l'impeto d'amore abolisce ogni personalità nelle due sorelle. Anna non ha che un pensiero; quello di conquistare il marito; ed ogni altro sentimento, ogni altra preoccupazione sono in lei come morti. Luigi Caracciolo l'adora, ma ella

disprezza quell'amore, infliggendo crudelmente ad altri la medesima pena che la tormenta. La passione sua è tanto forte, ch'ella stessa, senza alcun ritegno e senza femminile ritrosia, la svela al tutore. Così, ogni senso di dignità e di fierezza cede di fronte alla soddisfazione del proprio amore.

Nè Laura sente in modo diverso. A che mai la condurrà il suo cieco amore per Cesare Dias? Oggetto senza dubbio di un passeggiero capriccio, ella giuoca la riputazione, il riposo, la pace e la dignità per una vittoria temporanea; e non ostante non esita. Rovini pure il mondo, ma ella apparterrà al suo amante, ella insudicierà la casa e turberà la felicità della sorella con la più abbominevole delle ignominie.

Sin qui, dunque, non si hanno se non degli stati d'animo già sfruttati; ma ciò che dà loro varietà, prestando un nuovo interesse alla tesi della scrittrice napoletana, si è che, in questo caso, il sentimento amoroso dei tre personaggi è tanto forte, da far loro superare, *coscienti*, ogni e qualunque difficoltà. Non già — intendiamoci — che l'abilità loro sia grande o superiore a quella degli altri personaggi antecedenti della Serao; soltanto, essi non eran costretti a sostenere nessuna lotta. Lucia ed Andrea, ad esempio, ingannano con assai facilità la dabbenaggine di Caterina e di Alberto; mentre, invece,

Anna e Laura debbon trionfare continuamente di ostacoli ben gravi. Anna s'avvede subito dell'amore fra Cesare e Laura, poichè ambedue sfidano apertamente ogni pericolo, non pensando neppure a nasconder l'infame intrigo: così come si rende una precisa ragione delle differenze morali e materiali che esistono tra lei e il Dias. Lo sposa, non già inconscia di esse, ma bensì disprezzandole. Ancora. Ella, così intelligente nel torturarsi, deve anche sapere che il suo atteggiamento doloroso e devoto verso il marito lo esaspererà e, nondimeno, non muta la propria condotta. Non solo, ma bisogna pure osservare che qualunque donna, al suo posto, indietreggerebbe dinanzi all'atto melodrammatico di suicidarsi nella casa di un supposto amante. Gli ostacoli morali e materiali si moltiplicherebbero di fronte ad uno spirito pauroso e timido; ed essa, invece, corre incontro alla rovina incurante di qualsiasi conseguenza.

In arte, ognuno dovrebbe sapersi abilmente valere dei proprî difetti: e tale è l'avvertimento che si trae dal romanzo che stiamo analizzando; poichè, in fatti, dal lato melodrammatico ed arbitrario del suo lavoro, la Serao ha cavato un materiale psicologico magnifico ed una nuova illustrazione della propria tesi.

Il *Castigo*, invece, non desta in noi nessuna

di tutte queste considerazioni d'arte. È un cattivo romanzo, in cui la fantasia più vieta e più indisciplinata ha preso il posto dell'osservazione e della verità anche parziale; e dove non esiste nè la logica dei fatti, nè quella dei sentimenti. Che Cesare Dias sia colpito da un tardivo rimorso, s'intende; ma non si capisce però, appunto per questo, come egli sia così insaziabile nel voler vendicare il proprio onore, che egli medesimo ha già messo a repentaglio. Ancor più enigmatica, poi, è la condotta di Laura, che, logica con se stessa, accetta impavida la morte di Anna, frutto della propria ferocia. Invaghita com'è di Cesare, essa pensa solo a prendere, moralmente e materialmente, il posto della rivale; cosa, questa, che rende vieppiù misterioso il modo con cui ella si converte improvvisamente al rimorso, credendo di rivedere Anna nella persona di Lady Hermione. Ora, qual verosimile spiegazione dà la Serao di un mutamento tanto forte, da condurla a chiedere consiglio al Sosia di Anna? Nessuno. Sicchè, nel romanzo, le inverisimiglianze morali si accordano con quelle della trama esteriore.

V'è, fra le opere del Flaubert, come già dicemmo nello studio sul D'Annunzio, un meraviglioso racconto: *Un cœur simple:* storia di una povera serva, serena e contenta della uniformità e della semplicità della propria vita. La sua intel-

ligenza è lenta nel coglier le impressioni e non s'indugia a chiarirle; talchè vegeta più che non viva, fra piccole gioie, minimi dolori e monotone occupazioni. Matilde Serao si è forse ricordata anche lei di questa deliziosa novella seguendone, in una nuova serie di lavori, lo spirito e le intenzioni?

Già, nella sua novella *L'Amante sciocca*, essa aveva studiato il tipo della donna semplice; ma Adele è soltanto semplice e ristretta dal lato intellettuale, mentre le donne che ci dipingerà poi, nella nuova serie de' suoi romanzi, hanno una profonda ingenuità di cuore non che di mente; sono anime primordiali, tutte dedite ad un unico e precipuo sentimento. Esse si trovano a disagio nel mondo che attraversano; un mondo, che deturpa il loro sogno, che le costringe a muoversi in una folla a cui sono estranee, facendole cader vittime del rigore e delle ingiustizie sociali. Del resto, Matilde Serao stessa, nella prefazione alla sua *Suor Giovanna della Croce*, le definisce appunto « anime devote al dolore, tragedie piene d'ombre inguaribili, degne di pietà e di perdono ».

Carmela Minino è la prima delle umili eroine, di cui la scrittrice napoletana traccia la biografia nel suo romanzo *La Ballerina*. La giovine è, infatti, ballerina al S. Carlo, ma la sua professione non la rende nè spensierata, nè gaia; poichè essa

è brutta, non solo, ma nella sua umiltà e modestia esagera anche a se stessa la sua poca avvenenza. Ella non si lascia, dunque, indurre mai a cedere alle lusinghe ed alle promesse degli uomini, eterni cacciatori, che le fanno la corte; mentre un altro sentimento ancora l'allontana dalle facili avventure; giacchè si è perdutamente e nascostamente invaghita di un giovine che fa parte della migliore società e che è un assiduo frequentatore del palcoscenico del teatro San Carlo. Costui, però, mantiene una compagna di Carmela Minino, bella e sfacciata ragazza. Carmela non spera nulla, Carmela sa troppo bene che il conte Ferdinando Terzi di Torrepadule non poserà mai gli occhi su di lei; e, non ostante, presa tutta dal proprio ideale, vorrebbe quasi offrirgli se stessa ed ogni felicità ventura. Così, resiste coraggiosamente alle offerte di un giovine cassiere che allevierebbero la miseria in cui vive, come in ugual modo resiste agli inviti amorosi del farmacista Gabriele Scognamiglio.

Se non che ad una rappresentazione di carnevale, proprio mentre, nel corridoio del teatro, Ferdinando Terzi aspetta con Emilia Tromba la carrozza, Carmela sente Ferdinando stesso esclamar con disprezzo, dietro una domanda rivolta ad Emilia certo sul conto di lei: « Che sciocca! », e viene da tale parola ferita nel più profondo del-

l'anima. A che vale, dunque, un ideale d'amore, di rettitudine, di dignità e di onestà, quando quello a cui è dedicato vi risponde col disprezzo? E, nella disperazione, nell'avvilimento del doloroso risveglio, la sera stessa si butta fra le braccia di Roberto Gargiulo, il cassiere. Ma tale larva d'amore non la rende felice, poichè Roberto è vanitoso ed assetato di apparenze mondane. I pochi soldi, che egli dà a Carmela, debbono servire ad adornarla e non già a renderle più agiata la misera vita, che in realtà è anche peggiore di prima. Nè cotesto insieme di menzogne, di transizioni è adatto ad un'anima semplice come la sua. Perciò, allorchè il giovine l'abbandona, Carmela prova per quella separazione più un senso di liberazione che non di dolore.

Allora, Don Gabriele Scognamiglio, tolto il momento opportuno persuade Carmela a divenir la sua amante; ma anche questa nuova avventura d'amore finisce ben presto. Una sera d'inverno, mentre Carmela sta ballando al teatro, si sparge improvvisamente la notizia che un giovine dell'alta società si è suicidato; ed ella, assalita subito da un triste presentimento, indaga, spia e riesce a sapere il nome del suicida. È quello di Ferdinando Terzi, che è stato trovato cadavere in un letto d'albergo. Carmela si precipita dal palcoscenico allo spogliatoio; si veste; in un

baleno è in istrada; sale in una carrozza e corre per tutta Napoli, cercando l'albergo ove il tragico fatto è accaduto. Riesce a scovarlo, corrompe il portinaio, il cameriere della lurida e piccola locanda, e penetra nella stanza mortuaria del giovine da lei tanto amato in secreto. E lo veglia durante tutta la notte, felice di essergli vicino, di sentirselo suo, almeno nella morte.

Umile anima, umile storia, le cui tinte tenui e delicate sono un po' turbate dall'episodio finale, davvero troppo melodrammatico; ma, sino all'ultimo capitolo, il racconto corre serrato, senza alcun rilievo e senza alcuno artificio per diminuirne la monotonia voluta; sicchè la narrazione è unicamente formata dai lembi della vita grigia della modesta ballerina. Le sue visite alla tomba della benefattrice, a cui la pietà di un fioraio concede di portare alcuni fiori, le rappresentazioni al S. Carlo, le cene poco liete e poco gustate co' suoi amanti vanitosi di mostrarsi in compagnia di una nuova amica, la riempiono tutta.

Matilde Serao, nel suo racconto, è rimasta nel vero, ed il vero ha in se stesso tante e tante ripetizioni e tante note incolori; sicchè la poesia del libro sta appunto in quell'andazzo fatale e mediocre di vicende ineluttabili. Invano, Carmela Minino vorrebbe strapparsi ad una catena insofferibile; il destino è più forte della sua volontà.

Nella stessa gradazione di tinte si esplica l'ultimo lavoro pubblicato dalla Serao: *Suor Giovanna della Croce*. In questo racconto, la scrittrice, — e lo afferma ella medesima nella prefazione, — si è tenuta anche più lontana da tutto ciò che può attirar la gente innamorata della giovinezza, delle belle forme e delle vesti sontuose; studio austero e dolente, ci descrive un'anima ancor più abbandonata e ancor più desolata di quella di Carmela Minino. La ballerina ha goduto, col suo sogno d'amore, almeno una certa parvenza di vitalità e, attraverso le sue povere avventure, ha provato se non altro il *fac-simile* del piacere e del divertimento; mentre Suor Giovanna, strappata al suo chiostro dalla legge sulle associazioni religiose, non ha più trovato neppur l'illusione della gioia, o di una ragione di vita. La sua devozione — così profonda, così assoluta e così unilaterale, che per lei le cose terrene non hanno più nè apparenza, nè realtà — ha come viziato per essa ogni e qualunque movenza nel mondo esterno, in cui è costretta tuttavia a vivere. A Carmela fu concesso di sognare; a Suor Giovanna, — al mondo Luisa Bevilacqua, — non è permesso nemmeno di sprofondarsi nella preghiera. Dal confessore, che le vieta la confessione troppo frequente, alle esigenze materiali della vita che la distolgon da

troppo lunghe preghiere; tutto la costringe a lacerare e a distruggere con le sue stesse mani l'ideale della propria vita. E il vestito monacale si logora, va a pezzi consunto dagli anni, così come tutta la sua esistenza monacale interiore se ne va a brani lamentevoli. Stretta dalla miseria, ella scende d'umiliazione in umiliazione sino al dormitorio pubblico ed al banchetto ammannito ai poveri dalla beneficenza cittadina; ma tanta devastazione non ha impietrito il suo cuore, nè le ha reso meno sensibile la rinunzia alla vita d'elezione.

Triste storia, narrata con un'arte spesso meravigliosa. L'uscita dal convento, — di cui entra in possesso il Governo, — delle trentatrè monache avverse e nemiche al mondo esterno è un quadro di una vigoria scultoria; la solitudine morale e materiale, che si presenta loro, fin dai primi passi mossi fuor dall' asilo, ove l' amato culto è popolato da vibranti ed amorose visioni, è descritta con una comprensione profonda dell' intimità spirituale e dei bisogni sentimentali dell'anima umana : comprensione che prova ancora una volta il mirabil potere d'introspezione della grande scrittrice.

Bello pure è il quadro di Suor Giovanna fra i suoi. Quella esistenza già sacra e profanata ora da contatti viziosamente mondani; quella

dignità di uno spirito troppo lontano da ciò che è turpe o basso per soffrirne molto; quello sforzo di porre in pace una coscienza irrequieta con la rassegnazione e con l' offerta a Dio del duro sacrifizio; tutto ciò è reso con chiara visione psicologica e con una conoscenza veramente magistrale del cuore umano. Basterebbe il solo dialogo fra Suor Giovanna e Suor Francesca per dar singolare valore a questo ultimo romanzo.

Non tutte, però, le pagine del volume hanno uno stesso pregio. Le catastrofi, che minacciano gl'inquilini della casa ove ha trovato rifugio Suor Giovanna, sono davvero un poco eccessive; e quella casa che rammenta *Pot-Bouille*, alberga personaggi e contiene scene già troppo sfruttati dall'arte romantica. Le scene del dormitorio ed il pranzo dato ai poveri meritano certo elogio; ma la figura della monaca, pur così interessante, vi è veduta troppo di scorcio. È chiaro che la scrittrice ha voluto dare un grande rilievo a codesti quadri così illustrativi delle terribili condizioni materiali di Suor Giovanna; e pur tuttavia bisognava evitare il rischio che apparissero appunto quale un pretesto di sfoggiar la propria abilità. Piccole mende, del resto, a confronto del nobilissimo sforzo di studiare e di ritrarre una psiche singolare.

Certo, Matilde Serao, signora nell'intuire e nel dipingere la passione profana, ha trovato in essa la miglior preparazione a ritrarre l'estasi religiosa; poichè, infatti, l'amor sacro non diverge dal profano se non in quanto l'oggetto adorato è astratto invece di esser concreto. Anzi, l'analogia fra i due sentimenti è sì grande, che noi possiamo facilmente intendere come Matilde Serao non si sia indugiata nel descrivere quello religioso in sè; ma piuttosto in urto con elementi eterogenei, che ne rendono le manifestazioni assai più nuove e più varie.

Abbiamo notato, nel corso del nostro studio, come il giornalismo sia la qualità precipua della Serao, sicchè sarebbe ingiusto il chiuder l'esame delle sue opere senza occuparsi di quelle che appartengono direttamente a un'indole siffatta. Anzi, diremo meglio, sarebbe un perdere l'eccellente occasione di coglier sul vivo i punti di raffronto e di divergenza fra l'attività romantica e quella giornalistica.

L'opuscolo, *Il ventre di Napoli*, fu scritto nel 1884, dopo l'impressione dell'invasione colerica, che le spaventose condizioni igieniche e sociali

dei quartieri bassi della città avevano resa anche più orribile; dimodochè esso è tutto un'invocazione al Governo di venire in aiuto alla città nominalmente benedetta dal sole. Si tratta di persuadere; sono dunque pagine brevi e nervose, che hanno per iscopo d'informar senza stancare, o di distrarre l'attenzione di chi deve leggerle. È un'opera, benchè eminentemente descrittiva, nuda da ogni rettorica; chè quelle misere esistenze e quei miserrimi traffici hanno in se medesimi tanto colore e tanta eloquenza! Lo stesso apostolato contro il lotto, sì caro alla Serao, è qui più ascetico, più grave e quasi solenne nella sua sobrietà.

Curioso, non è vero? Studiando più da vicino i legami fra il giornale ed il romanzo, ci accorgiamo che, nel primo esperimento di letteratura giornalistica, vengon meno le caratteristiche che le abbiamo attribuito. Apparentemente, però, giacchè in realtà esse si trovano tutte in quell'opuscolo, in cui la fluidità, l'abbondanza e l'improvvisazione del dire sono corrette dalla preoccupazione della mèta a cui si vuol giungere; ma la vivacità, la vibrazione del testo misurato dicono che i substrati delle parole omesse sono assai numerosi. D'altra parte, coteste poche pagine, destinate in apparenza ad un numero ristretto di persone, sono state in verità scritte

per un pubblico largo e potente, che costituisce l'opinione; un pubblico di cui si conoscono le curiosità e le sentimentalità ataviche; cosicchè si è pronti a soddisfarne i gusti e ad accarezzarne le tenerezze, influendo sopra di lui con l' abilità di un gatto che giuochi con un sorcio.

E che la materia popolare, esuberante di colori e di moto, ricca di patetico e di rettorica fiorisca sotto quell'esposizione succinta e parca, come un ramo reciso da una pianta rigogliosa, ne è prova il fatto che *Paese di Cuccagna* è lo svolgimento di tutti i costumi e di tutte le figure tracciate in modo sommario nel *Ventre di Napoli*; talchè, ponendo i due lavori l'uno di fronte all'altro, attraverso i personaggi dell'Assistito, attraverso gli usurai, le angherie del piccolo lotto e le strettezze economiche che spingono a quel giuoco disperato, abbiamo l'impressione che Matilde Serao scriva dipanando una tela già avanti ordita.

Un altro opuscolo, d' indole puramente giornalistica, è quello che s'intitola *L'Italia a Bologna*, in cui sono contenute alcune lettere mandate da Matilde Serao al *Corriere di Napoli* sull' Esposizione regionale emiliana. La forma ne è limpida, facile alla lettura, tutta vocaboli comuni e di pronta comprensione; nè le descrizioni vive e mosse sono impastoiate da informazioni e da

note erudite, tanto che ci maravigliamo che ella accenni, parlando della Mostra musicale degli strumenti antichi, ad Eleosio ed a Bione.

Matilde Serao si costringe a non avere sul pubblico se non il vantaggio di saper riprodurre la visione comune; quella è la mèta suprema della sua ben intesa missione giornalistica. Ella ha assai cura di non complicar mai le linee semplici e dritte delle sue lettere con considerazioni psicologiche o filosofiche; giacchè alcuni cenni embrionali devono bastare a dar varietà agli articoli senza appesantirli di troppo. Ne volete un esempio? La prima epistola comincia con una riflessione filosofica sulle difficoltà che ognuno di noi prova nel porre in esecuzione il più semplice disegno: chè troppo spesso la domanda scettica: « A che vale? » tronca a metà un proposito, anche se piacevole. Orbene, su questo tema Anatole France avrebbe ricamato mille e mille deliziose considerazioni, appunto perchè Anatole France è più letterato che non giornalista, mentre la Serao, invece, è più giornalista che non letterata. Ella sa bene che un'osservazione simile può esser suggestiva di una vera messe di considerazioni personali per il lettore e, perciò, non bisogna, enumerandole, defraudarlo della primizia; fors'anche correre il rischio ch'egli, impazientito, salti a piè pari la vostra sottile

disquisizione. Così, abile ed astuta, dopo un breve accenno al tema, Matilde Serao prosegue, narrando il suo viaggio da Napoli a Bologna. E con quanta conoscenza del pubblico, poi, ella s'indugia all'opposto a descriverci e a parlarci della Regina Margherita, non ignorando la viva curiosità dei lettori intorno alle figure reali, e quanta attrattiva abbia in singolar modo la persona regale muliebre!

Un'altra espressione dell'ingegno giornalistico della Serao la troviamo nella curiosa collezione di consigli e di avvertimenti riuniti sotto il titolo *Il saper vivere*. Sembrerà ameno, non è vero, che una scrittrice del valore della Serao si sia prestata a scrivere su di una simile materia? Ma la spiegazione ne è facile; giacchè cotesto lavoro è appunto un frutto diretto del suo mestiere di giornalista. Come Matilde Serao ci dice nella prefazione, parlando della sua funzione di cronista del *Mattino*, essa si dirige a quel publico avido d'informazioni e di ascendere ad un più alto grado sociale o di figurare degnamente nel proprio, assetato di vanità e di minuterie mondane; pubblico, che giornalmente assedia la redazione del *Mattino* con lettere e domande di informazioni. E, con un senso di opportunità così fine, caratteristica della giornalista di razza, Matilde Serao ha subito trovato il gergo adatto agli individui

a cui si rivolge; e perciò regala a costoro, insaziabili sempre di esteriorità e bramosi di conservarsi all'altezza di usi esotici, di mondanità inglesi e parigine, un vocabolario intero di termini inglesi e francesi. La parola *chic*, per esempio, così inebriante per molte classi di persone, è all'ordine del giorno. Lo stile, s'intende, risponde alla purezza del dizionario: la vivacità della frase parlata, non senza qualche scorrettezza grammaticale, è propria del consiglio, che ha valore in sè e non già per la forma che lo riveste. Si tratta, per la Serao, di spiegarsi chiaramente, di rispondere nel modo più comprensivo e più rapido ai quesiti che le son posti; ed ottenuto ciò ella non solo è in pace, ma bensì anche in armonia con quelli che l'hanno interrogata.

Dopo le opere minori d'indole giornalistica, ne abbiamo un'altra d'importanza assai più grande che porta il titolo *Nel Paese di Gesù*, e che raccoglie le corrispondenze mandate al *Mattino* durante un viaggio in Palestina. L'autrice vi narra lungamente, distesamente e minutamente le proprie impressioni con lo stile verboso del giornalista sicuro d'interessare il lettore, mercè la materia nuova che gli presenta. Molti e celebri autori hanno descritto un viaggio in Oriente; ma le loro relazioni di viaggio sono, per lo più, destinate ad esser lette da singolari amatori del genere,

oppure da adoratori del paesaggio in sè e del modo di rappresentarlo, per i quali la forma costituisce il fascino più grande. Il resoconto giornalistico diverge, invece, da quello scientifico, quanto da quello letterario; deve, cioè, render l'impressione del viaggio fatto, come quella del paese attraversato, sì da esser quasi un compagno del viaggiatore stesso o desideroso d'essergli tale. Voi partecipate alle fatiche ed a' momenti di piacere di cotesto pellegrino intellettuale e godete con lui dei suoi entusiasmi, e con lui vi dimenticate dei disagi del viaggio. Insomma, una relazione giornalistica vi deve dare l'impazienza o la gioia del moto; e, perchè questo risultato venga raggiunto, è necessario che la forma della narrazione sia fluida, facile, a simiglianza di una conversazione famigliare; il gesto vi manca, ma la minuzia dei particolari, la vivacità e la naturalezza della dizione debbono supplirvi. Ed è inutile dire che *Nel Paese di Gesù* tutti questi canoni sono rispettati. I ricordi storici, che si risvegliano con tanta facilità in chiunque veleggi verso l'Oriente, sono tenui e non prevalgono, quindi, sulle descrizioni di cose e d'uomini resi tangibili dalla quantità dei particolari e dall'espressione semplice e famigliare. Ma non possiamo nascondere, però, che gli oggetti così riavvicinati, si rimpiccoliscono d'assai. La visita alle Piramidi,

che si riassume nell'ingordigia dei Beduini pel vile metallo e nel loro modo doloso di spogliarne i forestieri, non riesce a darci l'impressione solenne dei sepolcri dei Faraoni.

Nè il metodo muta col procedere del viaggio. Ora siamo in cammino per Gerusalemme, partendo da Jaffa, ed al « Jerusalem Hôtel si può lavarsi le mani, far colazione e ripartire con la bocca bruciata da una tazza di caffè, bevuta in fretta ». « Di Jaffa si sa poco perchè l' orario della ferrovia non vi permette una comoda sosta; » così pure la poesia dell'arrivo alla Città Santa è distrutta dal giungervi « coll' abominazione e l'anacronismo di una strada di ferro ».

E, una volta arrivata a Gerusalemme, Matilde Serao nulla risparmia per comunicarne al lettore l'impressione immediata e sensibile. Ella disegna con due tratti la fisionomia della Gerusalemme moderna e, quindi, ci fa percorrere con lei tutta la Città Santa. Il continuo miscuglio, nelle sue descrizioni, del profano col sacro, dell'estasi religiosa con l'informazione pratica, toglie al quadro ogni omogeneità ascetica. L'ira della scrittrice di ritrovar Gerusalemme trasformata in un covo di lotte religiose, quando l' idea di Cristo era quella di fondare una città divina, vivifica poi la sua enumerazione delle sette religiose, che combattono per il dominio del santo luogo; e la

folla di Ebrei, di Turchi, non che di Cristiani, di Greci scismatici, di Armeni scismatici, di Russi, si anima, non solo per la magnifica attitudine della Serao a muover le masse, ma in ispecial maniera perchè in quella enumerazione reca un sentimento ed una commozione umani. Commozione che cresce, s'intende, con l'ascesa al Monte degli Ulivi. Qui, la Serao ha largo campo per ispiegare tutto il suo peculiar genio di tessere una descrizione, ricca di particolari e pregna di impressioni mistiche e soggettive.

Dalle lugubri tragedie della morte e del martirio, la scrittrice ci trasporta alle scene idilliache della nascita di Cristo. L'esegesi religiosa non si accorda oggi con gli Evangelisti a far nascere Gesù Cristo a Betlemme, ma propende invece per Nazaret; e lo Strauss poggia un tale asserto su di una lunghissima dimostrazione. Tuttavia simili considerazioni non turbano affatto Matilde Serao, che rimane imperturbabile nella fede tradizionale per cui Betlemme sarebbe il luogo nativo di Gesù Cristo.

Dopo questa prima parte, l'autrice c'intrattiene intorno ad un'escursione a Gerico, escursione pericolosa e faticosa; dimodochè, nella narrazione, episodî ed incidenti s'intrecciano in piacevol modo con nuovi ricordi e con nuove commozioni religiose.

Secondo le stesse parole della Serao, il sogno di un viaggio in Palestina non è compiuto col visitare unicamente la Giudea, poichè « sentite che la sola consolazione per l'orribile dramma della morte di Gesù è in Gallilea, nella regione dove egli fu giovane, fu amato, fu felice ». Essa risolve dunque d'andarvi, e questa parte del libro della scrittrice napoletana è rigogliosissima d'aneddoti. Il viaggio rapido e variato origina fatti ed incontri che invitano la sua matita a darcene l'impressione; e, del resto, ella sente che essi offrono la più piacevole variante o s'incorniciano con l'atmosfera mistica del paesaggio. Così, ci farà far conoscenza col Padre Marcello de Noilhac, guardiano del convento di Nazaret; col padre Giuseppe da Napoli, « pieno di talento e di finezza, attivissimo, irrequieto quasi, simpaticissimo, avendo appena appena domato il suo accento napoletano, ma avendo sviluppato tutte le eminenti qualità di vivezza, di facilità, d'intuizione svelta e felice, che i napoletani hanno ». Più pittorica ancora è la figura del mercante di grano Ibrahim, il cristiano ardente e generoso benefattore dei poveri. E la scrittrice non si dimentica neppure di descriverci il suo fidato vetturino tedesco, Giorgio Suss; ma le macchiette non impediscono ch'ella si fermi a parlarci anche del Monte Carmelo,

dove i monaci vendono un'acqua benedetta che altro non è se non acqua antisterica. Sopra tutto, poi, descrive Sephoris, luogo di nascita di Maria Vergine, e la casa di Nazaret ove andò sposa a Giuseppe; ed anzi ella s'indugia a raccontarci un'intera giornata passata a Nazaret. La figura soavissima di Maria e la poesia dell'infanzia della Vergine svegliano ancora una volta la commozione della scrittrice; e, dopo queste pagine, si ritorna ai luoghi consacrati dall' Evangelizzazione di Cristo. Così, c'inerpichiamo faticosamente sul Thabor, nel solco a mo' di sentiero che conduce alla vetta del monte celebrato dalla Trasfigurazione di Cristo, e di là scendiamo poi al lago di Tiberiade. La rievocazione dell'Apostolato di Gesù, — in sì gran parte vissuto su quelle rive o su quelle acque, — è bella e patetica e, potremmo anche dire, rettorica, tante sono le parole che irrompono da quell'anima sentimentale; ma il pubblico, a cui sa di rivolgersi, è disposto ad accoglierle perchè un sentimento gli sembra tanto più forte in quanto più fluida ne è l'espressione.

La narrazione del viaggio in Palestina termina con una gita alla collina di Hattine, ossia, secondo la denominazione cristiana, al Monte delle Beatitudini; ed una a Magdala, la città di Maria Maddalena. La nota però non cambia. La penna

di Matilde Serao è tutta fervida sino alla fine di un entusiasmo ascetico, che i nuovi paesaggi e le nuove evocazioni suscitano instancabilmente; ed infatti un simil fervore potrebbe alla lunga divenire monotono, se non fosse in armonia e col luogo che l'ispira e col pubblico a cui è dedicato. E, perchè poi la narrazione fosse più compiuta, la scrittrice vi ha aggiunto due capitoli; quelli sui conventi di S. Francesco in Palestina: case ospitali aperte a tutti i forestieri, poveri e ricchi, e fondate da pochi seguaci di S. Francesco, dopo la partenza dei Crociati. Essi non offrono solo l'ospitalità, ma anche lavorano a diffonder l'istruzione dirigendo scuole; e tutto ciò coi frutti dell'elemosina, ora generosa ed ora modesta, dei viandanti; nonchè di quella mandata da paesi lontani dai credenti che s'interessano ad un'opera, la quale comprende quarantatrè conventi, trenta scuole e numerose case ospitaliere. Bella istituzione, a cui è davvero peccato che l'Italia, l'Italia cristiana, l'Italia di San Francesco, sia quella che vi contribuisce meno.

Infine, nel suo libro, Matilde Serao si accomiata dai lettori dando loro tutti i più ampi particolari che possono interessare chi fosse tentato di compiere un viaggio in Palestina; e questo è come l'ultimo dono di un bisogno inesauribile ed instancabile di propaganda che contraddi-

stingue non solo l'apostolo, ma anche e sempre il giornalista.

Tale l'opera di Matilde Serao; opera, che colloca senza dubbio il suo nome fra quello delle tre romanziere per eccellenza; e, cioè, Madame de Staël, Georges Sand e George Eliot. In realtà, la Staël, anzichè romanziera vera e propria, è stata *anche romanziera*; e *Delphine* e *Corinne* palesano in modo assai chiaro attitudini diverse da quelle che ordinariamente si richieggono pel lavoro romantico. Essa vi è giunta provvista di un ricco corredo d'idee astratte che hanno inondato di dissertazioni due semplici storie di amore; ma queste pecche, originate anche in gran parte dall'influenza dell'epoca e dagli enciclopedisti, non tolgono nulla alle doti singolari di penetrazione e d'osservazione che fanno eccellere Madame de Staël quale romanziera.

Quanta finezza, ad esempio, essa pone nel descrivere in *Delphine* il carattere di Léonie, nel mettere a nudo la ristrettezza di mente e la freddezza dei sentimenti, in apparenza tanto calorosi! Finezza, che è frutto di attitudini psico-

logiche, favorite e svolte da una vita agitata e vissuta nella consuetudine degli uomini più illustri dell'età sua.

Molto diverso, invece, è l'ingegno romantico di Georges Sand. Essa ha scritto sempre sotto l'impeto di un'immaginazione indisciplinata ed instancabile nel crear tipi ed avventure; così, da non sacrificare ad alcun principio severo l'organatura de' suoi personaggi, nè la tessitura dei proprî romanzi. Con tutto che non possa dirsi profonda come psicologa, il suo cuore appassionato è riuscito ad infondere nelle proprie figure una grande potenza di calore; calore che, per l'ingegno suo in singolar modo femminile, ha nuociuto alla serietà delle conclusioni a cui è giunta, sebbene la fluidità dello stile, la facilità dell'invenzione, l'eleganza e la vivacità del dialogo, abbiano prestato all'opera e all'argomentazione sue un valore apparente.

Ben altro ingegno ebbe George Eliot. Romanziera, nel senso stendahliano della parola, ella fu somma specialmente nell'introspezione e nell'esprimere il meccanismo morale umano con tutta l'intensità di una forma efficacissima. Una cultura vasta, un commercio assiduo per moltissimi anni con gli uomini di maggior valore intellettuale del suo paese, l'hanno, al pari della Staël, avviata ad investigazioni sottili ed a fondare od a

concludere il suo lavoro romantico su di un principio astratto. E invero l'assidua preoccupazione religiosa, tanto in contraddizione col libero suo pensiero, l'ha condotta a considerare ogni stato psicologico quale un mero caso di coscienza; con tutto che essa, a differenza di altri confratelli creatori di meccanismi psichici, si sia ben guardata dal presentare un dato modo di pensare e di sentire come rispondente a formule o leggi generali. Ha studiato, insomma, isolandola, ogni coscienza nel proprio e peculiare funzionamento.

Per la Serao, l'esser quarta fra simili scrittrici non è senza dubbio un piccolo onore: onore, però, a cui ella ha diritto, poichè le sue qualità intellettuali sono diverse, ma non inferiori a quelle delle tre romanziere che l'hanno preceduta. Più vicina alla Sand, perchè com'essa sentimentale e fluente, ella ha minore immaginazione e, quindi, anche una minore difficoltà a disciplinarla; osservatrice più acuta e più fedele, certi suoi personaggi — e ne è prova Riccardo Joanna — rimangono quali prodotti tipici di un dato ambiente; mentre la Sand ci dà soltanto delle figure di sogno, vanenti e lontane.

Da un altro lato, Matilde Serao non appartiene affatto agli ideologici; sicchè, anche quando il suo punto di partenza è astratto, esso diviene,

strada facendo, concreto. La dimostrazione per Matilde Serao s'induce dal fatto e non si deduce da un teorema: nessuna dissertazione vale l'episodio o l'incidente dimostrativo e palpabile. *Il ventre di Napoli* in favore dell'igiene e dell'abolizione del lotto, ad esempio, è una serie di cifre e di dati; e lo stesso si dica dell'apostolato sopra quest'ultimo tema, estrinsecato col *Paese di Cuccagna*.

Del resto, siamo franchi; la coltura limitata della Serao non le consentirebbe di abbandonarsi a disquisizioni; ed ella, che ha il buon senso di conoscere il proprio lato debole, non si sforza di parere ciò che non è; il che ha contribuito, forse, a render l'arte sua sincera e più diretta di quella delle sue illustri consorelle. I suoi personaggi hanno un'intelligenza spesso limitata, ma sempre una illimitata passione, per cui l'elemento costitutivo dell'arte c'è; e, se altri elementi mancano, bisogna pensare però che essi potrebbero aggiungere, come anche togliere, alla vitalità di quello.

Un temperamento tutto vibrazioni, e di cui l'arte si estrinsechi nella passione, deve sentir la natura ed amarla, deve provarne il godimento infinito e tradurlo nelle descrizioni di paesaggi e di cose; e così, infatti, è per Matilde Serao. Ella non si stanca mai di dipingere la natura, avvicinandosi

in questo alla Sand e staccandosi, all'opposto, da George Eliot e dalla Staël. Le descrizioni di *Corinne* sono aride e di maniera; tanto che, su Venezia e sui suoi incantevoli paesaggi, la protagonista non trova una sola parola; e George Eliot pure è troppo preoccupata dello scenario psicologico per poter vedere quello esterno.

Matilde Serao, vibrando con ogni cosa esteriore, con ogni rappresentazione di moto e di mutamento, ha tendenza a sopraffare l'oggetto di tutto il suo calore e di tutta la sua commozione; e il colore, quindi, ossia il dono di portar luce ed ombra sull'intero mondo visibile, forma la vera e la grande supremazia di Matilde Serao. Le descrizioni della Sand sono fini, delicate, idilliache o tragiche; partecipano dell'egloga classica o dello scenario da teatro; quelle della Serao, invece, ci rendono la vita e sono consone ad essa; talchè il colore ed il suono ci avviluppano, ci toccano direttamente e immediatamente attraverso le pagine sue. Grande colorista, ella ha saputo ritrarre in una davvero mirabil maniera la vita esteriore ed i costumi della sua regione, così come George Sand ha dipinto nei suoi paesaggi alla Teocrito i contadini di Francia. George Eliot, invece, nelle sue visioni interne non ha tradotto se non l'anima dei Metodisti, e Madame de Staël, infine, nella sua astrazione filosofica,

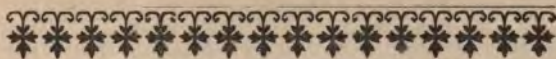
ha dimenticato del tutto di dare un sapore locale ai proprî personaggi.

Certo, le condizioni d'inferiorità non mancano anche per la Serao; poichè la forma delle opere sue non regge, ad esempio, al confronto di quella delle consorelle. Madame de Staël ha ora uno stile granitico, ora un'eleganza deliziosa; George Sand scrive con una grazia e una verbosità così felice, che sembra rispondere ad una interna e misteriosa armonia; e lo stile di George Eliot è più semplice, ma spesso scultorio, tanto grande è la chiarezza del pensiero e l'equilibrio fra questo e la sua espressione.

La forma di Matilde Serao, per contro, è trascurata. La scrittrice napoletana non si giova dei vocaboli se non come tramite della sua creazione; talchè l'efficacia e il colorito della sua narrazione è dovuto più al loro sovrapporsi che non alla proprietà e alla purezza dei vocaboli stessi. Ma, a sua discolpa, va notato che questi difetti sono comuni ai giornalisti, troppo incalzati sempre dalla fretta per dar grande importanza alla forma. Sta il fatto però che esistono.

Un parallelo più rigoroso fra i quattro nomi muliebri, insigni nell'arte romantica, sarebbe forse difficile a stabilirsi, data la diversità di ogni singola natura d'artista; tuttavia, pur ammettendo che l'inferiorità della forma ponga in certo qual

modo Matilde Serao al disotto delle compagne, rimane indiscutibile il principio che è la degna continuatrice dell'opera loro. Ella ha a comune con esse il sogno di un lavoro indefesso e tenace, di un'arte alta e vera; e, come le donne che la precedettero, possiede i mezzi per effettuarlo.

GIOVANNI VERGA

La Gropallo ha riuscito magnificamente a imbrogliare la cronologia dell'opera verghiana.

GIOVANNI VERGA

L'opera letteraria di Giovanni Verga consta di tre drammi e di una quindicina di volumi, fra romanzi e raccolte di novelle.

Egli nacque a Catania nel 1840 e cominciò a scrivere nel 1873; perciò non più tanto giovine. Il Maestro siciliano non si sottomise, da giovinetto, alla disciplina di studî regolari; ma trovò bensì, attraverso letture e riflessioni personali, e la via ed il metodo; ed infatti la prefazione alla sua prima opera, *Eva*, rivela già come l'una e l'altro gli fossero, fin da allora, chiari dinanzi. Egli vi espone teorie veriste. *Eva*, dice l'autore, « è una narrazione, sogno o storia poco importa, ma vera com'è stata e come potrebbe essere, senza rettoriche e senza ipocrisie ». Soltanto, questo embrionale verismo viene spesso travolto nel racconto da un romanticismo, di cui

anche in seguito il Verga potrà a stento spogliare, e che ci porta in disaccordo con dichiarazioni che il tempo renderà più palesi.

Nel volume, che venne dietro ad *Eva* e, cioè, una raccolta di novelle intitolata *Vita dei Campi*, la lettera al Farina messa innanzi al racconto *L'amante di Gramigna*, contiene appunto l'esplicita adesione, per parte del Verga, alla scuola naturalista; e diciamo adesione, perchè, non ostante egli non riattacchi la propria dichiarazione a nessuna scuola, pure non è possibile non osservare la stretta parentela che lega le sue parole alle formule, per esempio, zoliane.

Per il Verga, come per i suoi predecessori francesi, il fatto vero funge da documento umano ed è, quindi, fulcro dell'arte romantica. « Il semplice fatto umano, — così dice lo scrittore, — farà sempre pensare; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne; il misterioso processo per cui le passioni s'intrecciano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contradditori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto e che l'analisi moderna si studia di seguire con metodo scientifico ».

E sentite, ora, ciò che dice lo Zola nel suo *Naturalisme au théâtre:* « Una corrente irresistibile porta la nostra società allo studio del vero; così che bisogna porre, col Balzac, l' osservazione dello scienziato al posto dell'immaginazione del poeta, e bisogna fermarsi allo studio del documento, all'esperienza, comprendendo che per rifare di nuovo occorre riprendere le cose dall'inizio, conoscer l' uomo e la natura e constatare ciò che è ».

Soltanto, è d' uopo osservare che, se nei due scrittori il rispetto per il documento è uguale, ne è disforme, però, l'uso che di questo fanno o vorrebbero fare, sì spesso la materia è sorda all'intenzion dell'arte.

Lo Zola si serve sempre del documento come base della narrazione; ma, oltre a questo, tesse anche una serie di fatti immaginari, che alterano non poco il disegno e la verità del documento stesso; pericolo che il Verga, invece, ha saputo ben chiaramente vedere. « In avvenire i soli romanzi che si scriveranno, — dice nella Prefazione dell'*Amante di Gramigna*, — saranno *fatti diversi* ». E, poichè il fatto diverso non vuole aggiunta alcuna, il Verga è perciò logicamente tornato ai metodi del Flaubert, consigliando l' uso impersonale del documento, che consiste nel non andare più in là di questo con un le-

game arbitrario. La narrazione, — è sempre il Verga che parla — « deve procedere strettamente da fatto in fatto vero sino allo sviluppo logico ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale ».

Ora, è mai possibile isolare in modo così assoluto l'opera d'arte dall'artista che la crea? Il Verga, procedendo oltre, continua ad esporre ed a spiegare le proprie teorie d'arte, mostrando in esse una fede addirittura cieca. Teorie, egli prosegue, che debbono « stare per ragione propria, pel solo fatto che è come deve essere, ed è necessario che sia una statua di bronzo ».

Il Flaubert, com'è noto, era già venuto meno a questo stesso programma; e il Verga riuscirà, invece, a mantenervisi per conto suo più fedele?

L'imparziale disamina della sua opera ce lo dirà.

Eva, abbiamo veduto, è il primo lavoro, cronologicamente parlando, del Maestro siciliano ed è il titolo di una semplice storia d'amore. Un giovinetto, venuto a spese del comune a studiar pittura a Firenze, s'innamora di una ballerina molto acclamata, la quale corrisponde al suo amore con una subita e straordinaria veemenza. Se non che, una volta divenuto amante della ballerina, l'artista deve nascondersi di continuo agli occhi del protettore ufficiale di essa; il che

risveglia in lui non già, ahimè! un sentimento di dignità, ma bensì di acuta gelosia. E perciò chiede ad Eva la suprema prova d'amore: di rinunziare, cioè, alla sua vita di lusso e di teatro per viver con lui come la sua modesta compagna; ma Eva, sulle prime, rifiuta. Ella ha maggiore esperienza della vita e sa, quindi, che una stretta esistenza in comune mette a repentaglio le illusioni necessarie all'amore. Se non che la passione e l'ostinatezza del giovine hanno presto ragione della sua resistenza. La prova dimostra che lei, e non lui, era nel vero; e ben presto le condizioni della vita in comune divengono intollerabili. La più squallida miseria incombe su di loro, e l'artista, rinunciando ad ogni sogno d'arte è costretto, per vivere, a colorare delle fotografie. Così, la passione muore fra le amarezze e le rampogne scambievoli.

Eva, un bel giorno, torna improvvisamente sulla scena e il giovine non sa che rallegrarsi in fondo all'anima di un simile abbandono. In seguito, poi, egli è salvato, quasi per miracolo, dalla fame mercè l'aiuto di un'anima pietosa che, insieme con cinque lire, gli commette un ritratto, che egli infatti dipinge e la cui bellezza lo rende celebre.

Col volger del tempo, una sera a teatro, i due antichi amanti s'incontrano di nuovo, e di nuovo

si riuniscono; ma, da parte di lei, sol per un breve capriccio. Nel giovine, invece, il rapido incontro ha riacceso il vecchio fuoco amoroso; e, poichè Eva si rifiuta a riprendere l'antico legame e, per sottrarsi meglio alle istanze, scompare da Firenze; egli per raggiungerla abbandona ancora una volta il lavoro, percorrendo l'intera Italia in cerca di lei. La ritrova finalmente in Sicilia, ne sfida al duello il protettore e lo uccide; e, infine, consumato dalla tisi che già da un pezzo lo travagliava, spira col pensiero ed il desiderio sempre rivolti alla donna che ha adorato.

La semplice esposizione della trama basta a dimostrare come questo romanzo sia ricco di elemento romantico; sicchè, fra esso e le teorie della prefazione, v'ha un distacco assai notevole. Le vicende drammatiche di Eva sono ben lontane dai « fatti veri che ogni narrazione deve aver per base, svolgendosi quindi con uno sviluppo logico ridotto, meno imprevisto, e meno drammatico ».

Le donne, che al pari di Eva, offrono la loro carriera artistica in olocausto all' amore di un giovine oscuro sono troppo rare, e nemmeno più comunemente avviene di trovare per la strada chi vi faccia l' elemosina di cinque lire, aggiungendovi anche l'ordinazione di un ritratto.

Ci potremmo chiedere il perchè d' un' esposizione di metodo, quando poi deve formare un

contrasto così stridente con la prima opera dell'autore, se non si presumesse che il Verga, in *Eva*, ha evidentemente soggiaciuto al calore dell'anima propria e del proprio cuore giovenili. E com'è che non si è accontentato dell'ispirazione venuta da quel calore, anzichè far cadere le sue teorie in una contraddizione sì flagrante?

Per buona fortuna, però, v'è una possibile discolpa ad una tale obiezione, ed è che il libro difetta assai più di verità esteriore che non di verità interiore. L'analisi psicologica dei due personaggi principali è condotta secondo la realtà e, cioè, quale la richiede un fatto verosimile. Il giovine artista soggiace a tutte le incertezze, a tutte le contraddizioni volute e portate dalle sue vicende drammatiche, ed Eva, a sua volta, è notomizzata con ugual precisione.

Quanta fine femminilità nella sua ansia che le dure realtà della vita in comune distruggano l'amore!... Non solo; ma è anche proprio dell'indole della donna di teatro il temer sempre lo sfatarsi d'ogni illusione, di cui la vita del palcoscenico le ha fatto conoscere troppo bene il valore; sicchè ha accresciuto in lei il proposito di attraversar la vita, allo stesso modo che attraversa la ribalta, imbellettata ed illuminata da una luce non propria.

Tuttavia, il programma artistico del Verga,

tanto incompiutamente effettuato nel romanzo *Eva*, ci spinge ad una riflessione; e, cioè, che per ogni artista rimane sempre un' incognita il saper se possegga, o no, le facoltà volute per attuare un ideale che spesso, forse troppo audacemente, espone. E peggio poi ancora, quando, come qui, si tratta di sopprimere per forza una personalità così esuberante qual'è quella di un meridionale.

Ma, senza permetterci conclusioni soggettive, proseguiamo la nostra indagine.

La vita dei Campi segue immediatamente *Eva* e segna il principio della riputazione di Giovanni Verga. Il volume si compone di tre novelle popolari e di un brano, o *Fantasticheria*, come l'autore stesso lo chiama; nel quale ultimo scritto ci parla di villaggi marini, da cui poi trarrà tutto il materiale per il suo capolavoro *I Malavoglia*. Brano assai interessante, perchè ci rivela tutta l'importanza che il Verga annette all'elemento rurale. Egli, infatti, rimprovera alla gran dama, a cui scrive, di non intendere il senso umano e profondo di quelle umili vite di pescatori legate tenacemente alle tradizioni di famiglia e del natio loco.

Con *Jeli il Pastore*, entriamo nella novella propriamente detta. Jeli, il povero guardiano di cavalli, è un'anima ingenua, rimasta semplice, al

pari del paesaggio in cui vive. La sua ingenuità alimenta in lui un sentimento molto delicato e gentile per l' onestà ed il dovere. La solitudine della sua esistenza campestre è allietata da due compagni di giuoco; una piccola contadina, per nome Mara, ed Alfonso, il figlio di un grande proprietario di terre.

Con l'andar degli anni, quest'ultimo è costretto ad abbandonare spesso i suoi compagni per gli studî; mentre, fra i due che rimangono, l'intimità si va facendo invece più stretta, finchè, a poco a poco, Jeli s'innamora di Mara, e finisce con lo sposarla. Frattanto, Alfonso ritorna e ben presto delle strane voci circolano sul conto suo e di Mara; voci che giungono fino all'orecchio di Jeli. Ma il sospetto non può allignare nell'ingenua anima sua, perchè la sua stessa onestà lo affida dell'altrui. Del resto, il suo cervello primitivo non può tessere un pensiero, nè un principio astratto ed accoglie solo ciò che è tangibile e concreto.

Infatti, è d' uopo che ad un ballo campestre, ov'egli si reca con Mara, Alfonso — non più veduto da molti anni — gli sorga dinanzi in tutta la baldanzosa robustezza della gioventù, perchè Jeli si accorga finalmente di avere in lui un rivale formidabile. Mara, nonostante il divieto, balla col giovine, e Jeli vede nell'atto della danza le mani

dei due congiungersi; sicchè, indovinando in quel legame un vincolo più stretto, con un colpo di coltello uccide l'uomo subitamente odiato.

Ben altro tipo invece è quello di *Malpelo*, che, civilmente, è assai più progredito di Jeli. Egli è un operaio, figlio di operai e, per eredità, quindi, volto a consorzi umani ben più complessi. Il suo cervello è, dunque, più atto al ragionamento, la sua lingua più pronta nell'esprimerlo; dimodochè ha una visione più chiara della sudditanza, a cui lo sottopone la gerarchia del lavoro nella miniera e sa che ogni spirito di ribellione è vano contro i superiori. Lo spirito di giustizia, poi, è tanto affine a quello logico, che egli si uniforma all'uno ed all'altro, ributtando i maltrattamenti, che gl'infliggono coloro che stanno più su di lui, sopra chi gli sta al di sotto; e perciò picchia, senza misericordia, un asino addetto ai lavori della miniera. « L'asino, dice Malpelo, con crudele filosofia, va picchiato perchè non può picchiare lui; s'egli potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci straccerebbe le carni a morsi ».

Questo rozzo sentimento di giustizia si accorda in Malpelo con una sensibilità assai fine e generosa. Quando gli muore il padre, travolto sotto una frana di rena, il dolore aspro e selvaggio di Malpelo si esprime con dei singolari atti di

tenerezza, come quello di carezzare i poveri stracci ereditati dall'estinto, considerandoli quali reliquie. La sua gentilezza d'animo si dimostra pure nella pietà ch'egli sente verso un piccolo compagno di lavoro di nome Ranocchio, ancor più infelice di lui, fino a togliersi il pane di bocca per darglielo e sino ad addossarsi le sue più dure fatiche. Il che non toglie, però, che, ossequente sempre al suo principio di giustizia distributiva, egli non soffochi spesso di bastonate il piccolo Ranocchio, insegnandogli a difendersi contro « quelli che gli voglion male ».

Novella mirabile per verità e finezza d'osservazione. Il disaccordo, fra una coscienza dritta e generosa ed il cattivo funzionamento di un cervello incolto, è studiato con sapienza profonda; e, da un altro lato, poi, la verità del quadro esteriore, che serve di fondo al racconto, risponde in precisa maniera a quella psicologica. In queste pagine, v'ha una tale armonia ed un rispetto sì grande alle formule d'arte che l'autore difende, da dimostrarci come sia in gran parte in suo potere l'estrinsecarle per intero.

. *Pentolaccia* sta fra i due tipi di Jeli e di Malpelo, ma forse si avvicina più a Malpelo, pur non possedendone lo spirito casuistico; sa però meglio di Jeli ubbidire ad una linea precisa di condotta. Egli, fin da quando ha udito le

voci diffamatorie sul conto della moglie, ha formato il suo disegno e, tutt'all'opposto di Jeli, non ha alcun bisogno di prove concrete per difendere il proprio onore maritale. Come principio, sua moglie non deve essere sospettata; sicchè, senza le spiegazioni, in cui si sarebbe indugiato Malpelo, chiude l'uscio di casa sua al presunto amante. E, quando questi, ponendo in non cale l'avvertimento, fa per tornarvi, egli con un colpo di scure l'ammazza; non già per vendetta, non già perchè ami ancora sua moglie, ma bensì come un'unica conclusione di uno stato di cose che deve al più presto risolversi.

La Lupa, che dà il titolo ad una novella del medesimo volume, è il nomignolo di una donna; novella, nella quale il Verga ha di nuovo spiegata la sua meravigliosa facoltà di riprodurre i tipi; ed egli stesso è rimasto così soddisfatto di questa sua nuova figura, da ridarle più tardi vita in un dramma. La Lupa è una monomaniaca: la sua idea fissa è la soddisfazione del desiderio sensuale; ma il Verga ha reso tragico e quasi grande un istinto sì basso con la foga imperiosa ed audace che domina quella donna, conducendola a sfidare qualunque grave pericolo. D'altra parte, la descrizione del suolo siciliano, bruciato da ondate di sole, dà anche una maggiore realtà al personaggio generato dalle stesse radici dell'Etna.

Infine, con Beppa, l'eroina della novella *L'amante di Gramigna*, si chiude la serie degli studî psicologici del volume *Vita dei Campi*.

Beppa è pur' essa una maniaca; ma non già per vizio, bensì per un impeto di passione che la vince intera. Ella disprezza un vagheggiato disegno di matrimonio per seguire tra monti e boschi, ed anche contro la volontà di lui, il bandito Gramigna. La seduzione di quell'uomo, che l'audacia ed il coraggio han posto fuori della legge, opera come un filtro amoroso, contro cui ella non sa opporre alcuna resistenza.

Circa al metodo d'arte, seguito in questo volume dal Verga, il *Rosso Malpelo* ci ha già fatto vedere com'egli sia stato qui assai più fedele al suo programma del « fatto diverso ». Senza dubbio il *fatto*, pressochè uno, e le stesse troppo ristrette dimensioni della novella, concedono più e meglio di attenersi ad un materiale puramente oggettivo; ma il Verga, fissando dei canoni d'arte, non li ha giudicati soltanto adatti a brevi racconti ed ha inteso, invece, di estenderli a tutta l'opera sua. Vediamo, dunque, come il suo disegno d'arte sia stato raggiunto nelle narrazioni più lunghe.

« Camilla picchiò all' uscio, mentre i genitori stavano per andare a letto, e disse: — Elena è fuggita.

« Don Silorio rimase collo stivalino in mano,

sbalordito. Poscia andò ad aprire, zoppicando, pallido come un morto.

« La figliuola, colla voce calma di ragazza clorotica, ripetè tranquillamente: — L'ho cercata dappertutto. Non c'è più.

« Allora la mamma si rizzò a sedere sul letto e cominciò a strillare. — Mi hanno rubata mia figlia! — Taci, le disse suo marito, non gridare chè i vicini sentono ».

Così ha principio il *Marito di Elena*, romanzo venuto dopo la *Vita dei Campi*. E subito, con vera maestrìa, siamo introdotti nel piccolo mondo borghese, ove la narrazione va svolgendosi.

Gli ambienti sono piccoli; il quartiere è ristretto, affogato fra i mille altri quartieri fitti di pigionali. La commozione materna, deve, dunque, rimanere strozzata in gola; non deve riuscire di noia ai vicini e lo scandalo, s'è possibile, deve venir soffocato in famiglia.

Ebbene, Elena è cresciuta in queste condizioni di agiatezza e di decoro apparenti. Figliuola di un ex-impiegato dei Borboni, che con la loro caduta aveva veduto rovinare ogni avvenire, ella ha ereditato tutta l'amarezza e l'insofferenza del padre per l'umile situazione in cui la famiglia è costretta a vivere. Il matrimonio soltanto può salvarla da tanta mediocrità aborrita e, poichè Elena è bella e affascinante, l'ingenuo è ben presto tro-

vato. Uno studente, un mezzo contadino che lo zio prete vuole innalzare al grado d'avvocato, viene a cader per sua disgrazia, come inquilino, nella medesima casa ove dimora l'ex-impiegato borbonico e, sedotto dalla bellezza di Elena, diventa presto l'ospite abituale della famiglia.

La giovine, peraltro, lo convince presto che la frequenza delle sue visite la compromette e gli fa intendere che i suoi parenti, appunto per questa considerazione, son risoluti di pregarlo ad interromperle. Ma, poichè si amano, una sola soluzione è possibile per isfuggire a queste dure condizioni e, cioè, la fuga dalla casa paterna. E Cesare, innamorato ed anche perchè privo di volontà, si abbandona al sapiente imperio di Elena, e non va molto che lo scandalo è presto riparato col matrimonio. Una tale unione, però, non effettua i sogni ambiziosi della giovine, poichè le condizioni economiche del marito sono assai più modeste di quanto ella avesse creduto e, a renderle ancor peggiori, lo zio prete, ostile al matrimonio, si ostina recisamente a non voler ricevere gli sposi in casa.

Essi, allora si rifugiano nel paese nativo in una piccola fattoria, sola e misera proprietà di Cesare. I primi tempi d'amore passano lieti. Elena, felice di convergere in sè gli sguardi di tutto il paese, si atteggia a castellana. D'altra parte, con l'amore

alla proprietà, si è svegliato in lei anche quello per la natura e, come cosa propria, comprende, gode e predilige il paesaggio che scorge dalle finestre spalancate o passeggiando nell'orto.

Sfortunatamente, però, un brutto giorno il marito è costretto a vendere il modesto dominio e, con l'atto di vendita, Elena cessa d'interessarsi ad un luogo che non le appartiene più. Del resto, ella non si addolora troppo di dover abbandonare la campagna, poichè spera nuova fortuna nella vita cittadina. Ma la fortuna, a Napoli, non sorride a Cesare. Ella non se ne cura e vive una vita dissipata e di lusso, che peggiora ancor più le condizioni della famiglia, sì che presto, stretti da ogni lato dai creditori, si trovano ridotti a dover vendere perfino la mobilia. Se non che una causa, difesa con fortuna da Cesare, li salva dall'estrema miseria e trae, anzi, dietro a sè altri clienti. Elena e suo marito, materialmente, sono salvi; ma le dure ed amare esperienze attraversate hanno ucciso nel cuore di Elena l'amore per l'uomo che da quelle non ha saputo proteggerla, e si abbandona invece al capriccio, che un seduttore di mestiere ha saputo ispirarle.

La serva, che ha spiata la padrona e ne ha scoperto l'avventura d'amore, fa recapitare in mano al marito, per vendicarsi d'essere stata licenziata, la lettera che Elena scriveva all'amante

partito. Cesare, in possesso del terribile documento, combatte contro se stesso il più doloroso dibattito; vorrebbe aprir la lettera ed agire contro Elena; ma egli adora quella donna e non sa, quindi, risolversi a spezzare la sua povera felicità coniugale. Brucia la lettera; e la vita di famiglia, un momento turbata da quel dramma tutt'interiore, riprende il suo corso monotono.

Se non che, con la prosperità crescente degli affari di Cesare, cresce anche in Elena il gusto per la dissipazione ed i facili amori, tanto, che la sua condotta finisce col diventare di pubblico scandalo nella città. Cesare viene a saperlo; ma, quando vuol battersi con l'ultimo amante della moglie, egli non trova testimoni per il duello. Un telegramma, che lo chiama al letto di morte della madre, sopraggiunge a troncar questa penosa situazione. Elena desidera di accompagnarlo ed egli che, nonostante ogni sua vergogna, le è pur sempre marito schiavo, devoto ed innamorato, vi acconsente.

Anche sotto il tetto famigliare Elena riprende a poco a poco la sua vita amorosa; e Cesare, costretto dallo scandalo, contro il quale insorge la sua famiglia e lo stesso paese, affronta una spiegazione con la moglie, nella quale essa medesima gli propone la separazione. Egli non osa ribellarsi apertamente a una siffatta determina-

zione voluta pure dai suoi; ma non sa rassegnarvisi; e, perciò, la notte prima della sua partenza, va armato nella camera di Elena per supplicarla a non abbandonarlo, deciso, in caso di ripulsa, a minacciarla di morte. La donna, svegliata di soprassalto ed atterrita al vedere il marito ritto al capezzale con un'arma in pugno, balza dal letto implorando soccorso, la voce strozzata in gola dallo spavento. E Cesare, reso pazzo da quel terrore — prova terribile dell'avversione che Elena ha per lui – la colpisce ripetutamente.

A parte ogni e qualunque programma artistico, il *Marito di Elena* è un bel libro, a cui i due studî psicologici di Elena e di Cesare bastano da soli a dare un valore indiscutibile.

Elena è disegnata secondo una visione d'arte veramente singolare; sicchè nulla è sfuggito alla perspicacia dell'occhio interno ed esteriore dell'artista. Egli ha veduta come in uno specchio quella creatura essenzialmente femminile; creatura non perversa, ma ferocemente egoista ed unicamente innamorata di sogni che non soffrono nè ostacolo, nè indugio, e che debbono di continuo rinnovarsi non appena l'ultimo sia stato consunto dalla realtà. Non perversa nel fondo e nemmeno viziosa. Ama l'amore, e perchè attraverso l'adulazione e l'omaggio si sente innalzata più su della oscura sua vita borghese; ed

anche perchè i rischi dell'avventura rompono la monotonìa dei suoi giorni, carezzando il suo gusto per gli scenari e le visioni sempre nuove.

Elena non è nè colta, nè intelligente; ma, se sapesse analizzare se medesima, direbbe che i proprî amori sono in dipendenza più stretta dal suo cervello che non dal suo temperamento. Così, poichè ella non pensa e il Verga non ha voluto sostituire alla sua la propria introspezione artificiale, noi intendiamo la psicologia della protagonista attraverso solo al suo modo d'agire e, appunto perchè la intendiamo sì bene, possiamo riconoscere quanto l'arte del Verga sia fine e diretta.

Nè meno squisitamente studiato è il carattere di Cesare; un debole, secondo che ci dimostra ogni atto della sua vita. Egli si lascia avviluppare dalle insidie matrimoniali della famiglia di Elena, allo stesso modo che più tardi si lascerà vincer dal terrore di affrontare una spiegazione con la giovine, e subirà invece le più umilianti conseguenze della sua vigliaccherìa. Tuttavia non è un'indifferente, anzi la sua debolezza include una sensibilità, un'affettività dolorose davvero singolari, e lo strazia tutto l'angoscia profonda di un dubbio che rinasce di continuo. E, come già prima non aveva voluto tentar la prova esauriente portando la lettera di amore ad Elena, così non trova

poi la pace nel fatto di averla distrutta, tenendo in non cale il sospetto.

Vi sono ben poche pagine, nella letteratura moderna, belle come quelle in cui Cesare discute con se stesso il doloroso problema, se debba affrontare la moglie, o distruggere la lettera senza parlargliene. Le ansie di un cuore innamorato, le incertezze di una volontà, che non sa vedere, nè seguire una via sicura, il tormento di un cervello che non saprà mai considerar definitiva la soluzione già accolta, tutto ciò è reso con una chiarezza ed una sicurezza analitica prodigiose.

Dunque, ripetiamo, un bel libro. Ma può dirsi anche perfetto? Noi non osiamo affermarlo. I caratteri di Elena e di Cesare illuminano il racconto e, se ci compensano di alcuni gravi difetti, non riescono però a toglierli tutti; chè, non ostante la nostra ammirazione per il romanzo, sentiamo che gli episodî, da cui son lumeggiati i due protagonisti, dovrebbero essere scelti con più cura e con un maggiore rispetto per la verosimiglianza. La qual cosa ci conduce molto lontani dai metodi d'arte sognati dal Verga.

Peccato; poichè il suo romanzo contiene molto materiale vero, di cui avrebbe potuto valersi, come lo provano parecchi spunti meravigliosi; ma il Verga, anzichè rimanere astretto a pochi

fatti precisi, ha preferito di allacciarli l'uno all'altro con un lusso di visioni soggettive che li svisano, rendendone addirittura irriconoscibile la primitiva realtà. E ciò è tanto più da lamentarsi in quanto che lascia sin qui insolute gravi questioni d'arte; mentre lo scrittore stesso, data l'esposizione del suo sistema, avrebbe dovuto aver fretta di risolverle.

Le *Novelle rusticane* furono pubblicate un anno dopo il *Marito di Elena* e, piuttosto che racconti veri e proprî, sono descrizioni di paesi e di costumi; sicchè sarebbe, ci pare, ingiusto il pretendere per esse l'attuazione severa del metodo verghiano. Realtà ce n'è, e molta, in queste pagine; ma una realtà più diffusa e che concerne forse più la riproduzione esatta e coscienziosa di un dato suolo ed ambiente, che non il fatto stesso.

Il fatto può anche essere arbitrario, quantunque la sua scelta sia così felice da dirsi quasi scaturito dalla terra che l'incornicia; ma il paesaggio è certamente il frutto di uno studio del tutto sincero ed oggettivo.

In queste novelle fa capolino, per la prima volta, una caratteristica, particolare dello spirito del Verga; caratteristica che andrà in seguito, con lo svolgimento dell'opera sua, acquistando sempre più una maggior significazione ed am-

piezza; vogliamo dire che egli si compiace assai dell'ironìa.

La sproporzione fra il sogno e l'effettuazione di esso, l'applicazione di leggi e di statuti sociali — applicazione che va contro il principio fondamentale della giustizia, proteggendo i forti ed opprimendo i deboli —; le ribellioni audaci che finiscono sotto una tirannìa più stretta; insomma, tutto ciò che ha sapore d'antitesi delizia lo spirito fine e curioso del Verga; e non poche di queste novelle sono appunto tessute d'antinomie tradotte con vero intelletto d'arte.

Così, nel *Pane nero,* ha studiato le transizioni morali accettate, senza scrupolo, anche dalle coscienze più oneste, purchè conducano ad un utile preciso; così nel *Reverendo* ha spiegato come la dignità ed i privilegi del sacerdozio siano messi a profitto assai più di frequente per la dominazione temporale che non per quella spirituale; e, infine, negli *Orfani* ha provato come le lagrime, patrimonio creduto comune all'intera umanità, costituiscano invece un perditempo troppo costoso per il povero, costretto, sia pure dinanzi ai lutti più amari, ad un'espressione di duolo fugace.

L'irrequietudine di spirito, propria del Maestro siciliano, lo porta ad oscillar di continuo fra la novella ed il romanzo; talchè, dopo questo volume, ecco ancora un altro romanzo: *Eros.*

Il marchese Alberto esplica in special modo il suo umore incostante con innumerevoli vicende amorose, ora corteggiando una donna, ora fidanzandosi con l'altra. Anche in altri romanzi moderni si trovano figure consimili a questa. Andrea Sperelli e Giorgio Cantelmo, ad esempio, tentano in sempre rinascenti amori di soddisfar la sete d'agitazione e di movimento che li divora; ma ambedue sono artisti, e nella donna non cercano se non un elemento di poesia e di ideale. Giorgio Aurispa, anzi, giunge ad odiare Ippolita, sol perchè non sa comprendere, nè aiutarlo a sprigionare le confuse forze creatrici che sente di avere in sè. In Alberto, invece, nulla di simile. Egli non cerca nell'amore che il soddisfacimento di un'agitazione tutt'esteriore ed il piacere dei sensi; e perciò non si cura della psiche albergata dal bel corpo ch'egli ammira. La figura del protagonista è grossolana e non offre interesse alcuno all'analisi; come neppure ne presenta il terreno sopra cui è posta, perchè il Verga non ha avuto cura di descriverci in modo preciso nè un ambiente, nè un particolare. Gli avvenimenti, come i luoghi ove si svolge l'azione, si rincorrono, s'intrecciano e si fondono l'un nell'altro, sfuggendo, così, alla nostra percezione; il che equivale a dire che la forza di evocazione del Maestro siciliano, tanto chiara nei precedenti lavori,

sembra qui ottenebrata. Par quasi ch'egli abbia scommesso di rinunziare ai canoni d'arte più ovvii. Non un fatto colto dal vero, in tutte queste pagine, ma bensì tutti presi a prestito dai casi più conosciuti che formicolano nei vecchi romanzi; di maniera che la nostra commozione e la nostra curiosità non vengono affatto destate. I duelli, le morti per tisi, i mariti che minacciano con la rivoltella in mano gli amanti rimpiattati sui balconi, non hanno più per noi alcuna sorpresa, nè interesse alcuno.

La *Storia di una capinera*, romanzo che seguì ad *Eros*, è invece di gran lunga migliore. Sotto questo poetico titolo, il Verga narra la pietosa storia di una giovinetta, costretta dall'egoismo della famiglia, a chiudersi in un convento.

Durante un'epidemia colerica, le allieve vengono rimandate per qualche tempo alle loro case. I primi giorni di libertà sembrano divini alla povera Maria ed essa scorazza da mattina a sera per i prati e per i boschi, che circondano la piccola casa di campagna ove suo padre, un modesto impiegato, si è rifugiato, fuggendo il contagio. Le prime lettere dell'educanda (il romanzo si svolge in forma epistolare), descrivono infatti tutti gli aspetti di un'umile vita borghese. La matrigna di Maria, non si preoccupa che dei proprî figli, e lascia quindi che la giovinetta

goda, senza vigilanza, la libertà riconquistata. Maria, sulle prime, non prova alcuna invidia per la sorellastra, bella, elegante e circondata di cure e d'affetto; ma bensì gratitudine per il posticino che hanno saputo trovar per lei, esclusa dal mondo, in quella casa tutta dedita al benessere materiale. A poco a poco, però, le tinte del quadro diventano cupe. Un giovine, figlio di vicini, riesce a destare in lei un profondo sentimento di amore. La sventurata, stretta e dall'obbligo di tornare in convento e dai ricordi della morale monastica, incapace d'altra parte di lottare contro l'invadente passione, è torturata da tutte le pene dell'inferno.

Frattanto, il segreto, ch'essa crede celato nel più profondo del cuore, viene scoperto dagli occhi vigili della matrigna che ha riposto nel giovine ogni sua speranza per la propria figliuola. Allora, — e qui la mutazione dell'animo di Maria è disegnata con arte sì fine e si segue con tanto vivo interesse, — la giovine comincia a temere nemici in tutti coloro che la circondano e, a poco a poco, giunge in tal modo alla certezza di esser vittima della debolezza del padre e delle arti malvagie della matrigna. Per isventura, ella stessa aiuta poi i disegni di costei, ammalandosi gravemente; e così non le è dato di rivedere il giovine, che parte durante la sua convalescenza. Non

appena guarita, Maria, che non trova il coraggio e la forza di lottare coi suoi, è ricondotta in convento, ove si affretta il suo noviziato perchè possa pronunziare i voti indissolubili.

Ma ella è rimasta abbruciata da quel soffio d'amore, nè la vita del convento può sopire in lei il tumulto dei pensieri e l'impeto di una passione contro cui la lontananza non ha potere. Anzi, il silenzio sepolcrale di quelle mura, la monotonia di quell'esistenza rendono ancor più intenso l'amaro ricordo che non soggiace neppure al rimorso di cullarsi in un pensiero peccaminoso.

Frattanto il tempo trascorre. Mentre il suo noviziato si compie, sua sorella ha sposato l'uomo ch'essa adora, ed il giorno in cui prende il velo, li vede attraverso la grata, stretti l'uno all'altra; il che raddoppia in lei l'orrore per la funebre cerimonia di cui è la protagonista. Così, con un desiderio inesausto di nozze profane in cuore, Maria si consacra allo Sposo spirituale; e, con la ribellione nel sangue per ogni rinunzia, vede cader sotto le fredde forbici i suoi magnifici capelli, stendendosi ribelle nel cataletto che suggella la sua abdicazione alla vita.

L'angoscia dell'infelice è descritta da quelle lettere strazianti, affannose e frementi di un dolore che non trova pace nella rassegnazione e neppure nella preghiera; sicchè la continua tor-

tura la conduce ad una nuova e più grave malattia, che, indebolendo vie più la sua energia fisica, peggiora anche le sue condizioni morali. Ormai, allucinata da un'idea fissa, si dà a commetter delle stranezze a segno di andar, di notte, in giardino a spiare da una terrazza la vita coniugale di sua sorella, che abita in una casa attigua al convento. In fine, in un accesso di delirio, tenta di fuggire dal monastero per raggiungere l'uomo che adora. La fermano; ma, sospettando ch'ella sia demente, la rinchiudono nell'infermeria, fra i pazzi. E, là, essa muore.

Il Verga, nella breve prefazione al romanzo, narra di aver visto una povera capinera chiusa in una gabbia, la quale, « allorchè udiva il canto allegro degli altri uccelli, che cinguettavano nel verde del prato o nell'azzurro del cielo, li seguiva con uno sguardo che avrebbe potuto dirsi pieno di lagrime. Ma non osava ribellarsi; non osava tentare di rompere il filo di ferro che la teneva carcerata... e, dopo due giorni, chinò la testa sotto l'ala, e l'indomani fu trovata stecchita nella sua prigione. Allorchè, — continua il Verga, — qualcuno mi narrò la storia di un'infelice, di cui le mura di un chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito,... io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le grate

della sua prigione, e non cantava, ma aveva piegata la testa sotto l'ala ed era morta ».

Queste parole ci dànno il diritto di credere che sia davvero un episodio di vita vissuta quello che ha dettato le lettere di Maria a Marianna; e così dev' essere. Esse portano, infatti, l' impronta di una commozione, che l' autore sembra avere realmente e direttamente ricevuta; poichè non s'inventa un grido d'amore sì disperato, una rivolta tanto violenta di tutto l' essere ed una tortura di coscienza sì spaventosa. La penna si ferma dinanzi a certe tinte troppo audaci, o le oltrepassa; nel primo caso, ogni rappresentazione di sentimenti o d'oggetti è timida; nel secondo, invece, eccessiva e quasi grottesca. Solo, la pittura del vero riesce equilibrata ed armonica; il che è avvenuto per la *Storia di una capinera*. Le parti che rispondono alla realtà sono tutte belle; ma, all' opposto, però, quelle che se ne allontanano stridono per il loro colore troppo violento; come, ad esempio, le passeggiate notturne in giardino, il tentativo di fuga, ed infine, la relegazione dell'infelice monaca fra i dementi.

La *Storia di una capinera* esplica dunque, benchè sempre in modo frammentario, il metodo del Verga; ma, via via che noi proseguiamo nel nostro studio, andiamo toccando con mano

che, in linea generale, il lavoro del Maestro risponde vie più a canoni d'arte, i quali tuttavia vanno svolgendosi con assai grande lentezza. Per averne, quindi, un'esposizione chiara ed intera, dobbiamo ancora attendere.

Quasi contemporaneamente alla *Storia di una capinera,* il Verga pubblicava un volume di novelle, *Vagabondaggio*, e, come lo stesso titolo del volume ci dice, l'autore ha vagabondato qui fra produzioni d' indole molto varia. Col primo frammento, *Vagabondaggio,* torniamo alle preoccupazioni di verità e di precisione della *Vita dei campi*; *Un processo,* invece, è una novella ove la riproduzione del vero è meno arida e l'elemento soggettivo più ampio. Tuttavia, essa rimane molto pura di linee e notevole per la mirabile ricostruzione, non solo materiale, ma bensì morale di un dato ambiente. Siamo nella Corte d'Assise e lo schizzo di quell'aula, ove il processo si svolge simile ad una rappresentazione scenica, nella quale ognuno reciti la propria parte, — cosicchè la giustizia è resa secondo formalismi vuoti d' ogni concetto etico, — è addirittura magistrale. E, curioso raffronto fra due spiriti che uno stesso canone d'arte ed uno stesso principio di equità sociale unisce casualmente, il tribunale del Verga ricorda quello dipinto dal Tolstoi in *Resurrezione*.

1891

1887

Vi sono, però, altri brani, in questo *Vagabondaggio* davvero non troppo facili a classificarsi, che non posseggono la composizione geniale di *Un processo,* nè la rigida semplicità di *Vagabondaggio*; e, tuttavia, nella loro ambiguità di metodo e di costruzione, alcuni di essi possono dirsi assai fini. Così, in *Artisti da strapazzo,* il Verga dipinge l'esistenza mal sicura di quegli infimi artisti di *Café chantant*, nei quali, però, il bisogno urgente del pane, le basse mene per guadagnarlo, non spengono in essi l'istintivo soffio d'arte e di poesia; talchè le malsane promiscuità di una tale esistenza conducono ad un aiuto fraterno e ad una solidarietà fra camerati, sconosciuta in altri ambienti, ove pure imperano ben più rigidi canoni morali. Ed il Maestro siciliano trae il lettore ad una simile conclusione senza intercalare nel proprio racconto alcun ammaestramento sociale; ma bensì e solo disegnando con l'amore intellettuale, che già sappiamo, le anomalie di coteste vite disordinate e randagie.

Oltre le novelle, il volume contiene anche alcuni brani letterari; e, poichè essi non svolgono già un'azione ed hanno, invece, l'unico scopo di darci impressioni di paesaggi, così si direbbero scritti per accontentare l'irrequietudine dell'artista che non può star mai in ozio. Maneggi egli la matita, la penna o la creta, sempre

è spinto da una forza prepotente a ritrarre l'oggetto sensibile che cade sotto il suo sguardo e la sua osservazione.

Lo abbiamo già detto: dal Verga possiamo aspettarci ogni e qualunque sorpresa. Ed egli, infatti, ce ne prepara due coi volumi apparsi poco dopo *Vagabondaggio*, intitolati *Novelle* e *Tigre reale*; volumi, in cui ogni realismo è abbandonato. V'è, anzi, tanto romanticismo, che, dell'amore, elemento così precipuo del romanticismo stesso, il Verga dà questa definizione che è certo in antitesi coi principii dell'analisi verista: « La fatale tendenza verso l'ignoto, che è nel cuore umano, è uno dei principali caratteri dell'amore ». E di una tal teoria, che troviamo annunziata sin da principio, ha fatto larghissimo uso nel volume *Novelle*.

Diremo anzi di più: e, cioè, che la formula su accennata ci aiuta a meglio comprender molti e molti dei suoi personaggi.

Da essa deriva il terrore di Eva per un' esistenza intima col proprio amante, intimità che strappa i veli di cui si avvolge l' amore, e di cui l'amore vive. Così pure l'amante di *X.* adora la donna sconosciuta appunto perchè tale; sicchè, quando ella gli svela il proprio viso e l'essere proprio, l'amore subito tramonta.

Nella *Coda del diavolo* è appunto l'*intuppa-*

ledda, cioè a dire la maschera con cui, una volta all'anno e per alcune ore del giorno e della notte la donna catanese si avvolge di mistero, che sola spinge Luisa e Renato alla mutua confessione del loro amore. Ma, se il mistero genera e sviluppa la gran fiamma di amore, esso alimenta pure il capriccio amoroso; e così in quell'idillio squisito, che costituisce la novella *Primavera*, Paolo non chiede all'amante nulla della sua vita e, per di più, non cerca di conoscerne nemmeno il nome. Il nomignolo di lei, la *Principessa*, nomignolo in disaccordo con l'umile sua condizione di modista, li culla ambedue fra le chimere di un racconto fatato.

S' intende, però, che i personaggi di cotesta speciale letteratura d' immaginazione non debbano rivestire caratteri molto precisi; nè, infatti, il Verga si è mai curato per la maggior parte di esse, di disegnare minutamente le proprie figure erotiche. Si potrebbe, forse, fare un'eccezione per Eva, nel romanzo omonimo, e per Maria nella *Storia di una capinera*, ma in generale l'autore si compiace di avvolgere nel mistero l'uomo o la donna amanti. Essi parlano sempre poco ed in maniera enigmatica, intenti solo a rimaner nell' ombra, affinchè altri personaggi non intendano l'anima ed il pensiero loro. Nè più chiari appaiono anche al lettore;

giacchè, non, lumeggiati dall' introspezione del Maestro siciliano, essi non sono nulla più di misteriosi fantasmi. La nuova formula del Verga, in antitesi sì forte con la prima, trionfa intera nelle *Novelle*; ed intera trionferà pure in *Tigre Reale*.

Nata, il nome dell'eroina, è ricca di un invincibile fascino per Giorgio « perchè essa ha come attrattiva maggiore l' imprevisto; perchè essa è variabile come la sua salute, perchè se ne è innamorato, ignorandone perfino il nome ».

L'ignoto, dunque, è ancora una volta la divinità protettrice di quest'amore. Nata è una straniera, una russa, che nessuno sa dire chi sia; e, anche dell'indole sua, il Verga ci parla troppo poco perchè noi stessi possiamo spiegarcene il modo d'agire; ma il mistero, che l'avvolge, suscita più, però, la nostra impazienza che non la nostra curiosità. Non così avviene, invece, per Giorgio, a cui brucia il sangue l'acre ed avido desiderio di quella donna strana e mutevole. La creatura misteriosa riparte improvvisamente per la Russia, ove rimane a lungo; ed in quel periodo di tempo Giorgio si ammoglia, trovando finalmente la pace dello spirito nell' amore di una donna bella e nelle gioie della famiglia. Il giogo sembra quindi scosso; ma, per attrarre di nuovo Giorgio nel cerchio della seduzione fatale, basta

la riapparizione del misterioso fantasma. Allora, egli si abbandona a delle vere pazzie, lasciando la sua carriera diplomatica, ingannando la moglie e fuggendo dal capezzale del suo unico bambino morente per correre ad un orribile convegno d'amore con la donna ignota.

Il Verga non ha lasciato nulla d'intentato per provare e stabilire attraverso ad una sequela fantastica di avvenimenti il suo nuovo concetto; se non che la trama del romanzo ne ha esagerato il lato già eccessivamente romantico. Lo scrittore ha svolto il proprio tema con esuberanza giovenile e con l'impazienza di un improvvisatore che si rallegra di una vena feconda d'invenzione; cosa che gli è stata assai di danno; giacchè uno spirito più riflessivo non vi avrebbe veduto, invece, se non la sorgente di nuove esplicazioni dei suoi proprî metodi realistici. Il pensiero psicologico direttivo era vergine, ed una indagine profonda e una narrazione costretta in limiti severi avrebbero aggiunto al romanzo analitico e naturalista altri e preziosi elementi di studio sulla natura umana.

Ma è affatto vano il pretendere una disciplina continuata nel lavoro intellettuale del Verga. Ogni formula è accolta, abbandonata e ripresa da lui con una foga spesso troppo breve e con un'impazienza che, il più delle volte, non porta

i frutti sperati, o con un entusiasmo che troppo raramente genera un capolavoro come *I Malavoglia*.

Questo capolavoro fu scritto dopo l'orgia di romanticismo di *Tigre Reale*, seguendo all'opposto i canoni più stretti e più rigorosi del verismo circa all'uso del documento umano. La trama ne è semplice, come vuole il metodo severamente osservato.

Il Verga narra la storia di una povera famiglia di pescatori; tanto povera, che, per migliorarne un po' le condizioni, il capo di essa, Padron 'Ntoni, prende a credito un carico di lupini per rivenderlo a Riporto, luogo di mare poco lontano da Trieste. Sventuratamente, la vecchia barca, che porta il carico da Trezza a Riporto e che è affidata al figlio maggiore di Padron 'Ntoni, non resiste al fortunale violentissimo che la coglie, e marinaio e mercanzia vanno miseramente perduti in mare.

Questo disastro segna la rovina dei Malavoglia. La piccola famiglia è proprietaria di una casetta a Trezza, la casa del « Nespolo », ove, raccolta nel lavoro e nel mutuo affetto, ha sino allora vissuto giorni sereni; ma, per soddisfare il debito contratto con la compra dei lupini, i Malavoglia sono costretti a venderla. Sulla casa è ipotecata la dote della nuora di Padron 'Ntoni e, poichè essa non

ha per nulla partecipato al contratto, i creditori non avrebbero nessun diritto sull'ipoteca della casa stessa. I Malavoglia, però, più onesti della legge, pagano sloggiando dalla casa del « Nespolo ».

E la famiglia vive come può. Padron 'Ntoni va a giornata, preoccupato solo di far nuovi risparmi per ricomprare la sua vecchia dimora; ma le annate sono cattive e la famiglia è numerosa. Il nipote di Padron 'Ntoni, un bravo giovine che gli veniva in aiuto col suo lavoro, è di leva e muore a Lissa. Il figliuolo maggiore del vecchio, natura irrequieta e malcontenta, invece di compensar con la propria attività la famiglia della perdita fatta, non aspira, mutando paese e luogo, se non a migliorare la propria sorte; ma le sue peregrinazioni per il mondo non sono felici.

Egli torna a casa più povero di prima, e finisce col darsi all'ozio ed al contrabbando; sinchè, avendo pugnalato una guardia di finanza, vien condannato a cinque anni di lavori forzati. Frattanto, scoppia il colera e la nuora di Padron 'Ntoni, indebolita dagli stenti e dal continuo crepacuore, è vinta dal morbo e muore. Nè basta, che la fortuna avversa moltiplica anche le annate cattive: e, così, non appena raccolta, sfuma la somma necessaria per il riscatto della casa del

« Nespolo », dovendo servire ad altri scopi. « È un fare e disfare, come dice il figlio 'Ntoni, che porterebbe lo scoraggiamento in un cuore meno energico che in quello del vecchio. Egli fa come i gatti che, se non dànno il muso per terra, son sempre vivi e risuscitano più gagliardi di prima ».

Le vicende dei Malavoglia s'intrecciano con quelle del piccolo villaggio in cui vivono. Ad esempio: una nuova tassa sulla pece, che pone in ebullizione il minuscolo comune, viene a peggiorar le condizioni finanziarie dei Malavoglia, e distrugge, così, in loro per un pezzo la speranza di riconquistare la casa del « Nespolo »; la battaglia di Lissa, che commuove tutti i politicanti della spiaggia capitanati dal farmacista, toglie loro un figlio ed infine gli intrighi amorosi di Santuzza, — l' ostessa, i cui favori sono ambiti da tutta la gioventù paesana, — portano alla rovina ed in galera l'incauto nipote di 'Ntoni.

Per tal modo, in quel mondo piccino, anche gli affari, gl' interessi e gli affetti più intimi appartengono alla comunità ; nessuno ha vita propria ; ogni indipendenza sfuma e la solidarietà si converte in una vera tirannia di anima e di corpo.

Lo Zola pure ha dipinto la corrispondenza di azione e di reazione, che lega tutti i membri di una piccola collettività, qual'è quella d'un villaggio

di campagna; ma l'ha colto nel momento in cui un caso singolare, come lo sciopero, — vedi il *Germinal*, — la rende necessaria. Il Verga, invece, ha trovato in un'ininterrotta serie di relazioni fra gli interessi pubblici e privati, il pernio di una popolazione ristretta.

La cronaca dell'umile famiglia dei Malavoglia è, dunque, diventata quella di Trezza; e diciamo cronaca pensatamente, poichè il romanzo ad altro non si riduce se non a capitoli che rammentano l'indole narrativa del Compagni e dei Villani; così che nella parola « cronaca » starebbe tutto il riassunto del metodo romantico oggettivo. Insomma, *I Malavoglia* non sono che una concatenazione di episodî storici, o che almeno potevano esser tali.

Nè basta. Per rimanere ancor più ligio al carattere storico, il Verga si è severamente impedito di allacciare un fatto all'altro, con un nesso artificiale; talchè la narrazione procede nuda e monda da ogni aggiunta al reale, e da ogni e qualunque commento. E v'è anche di più; e, cioè, che coi *Malavoglia* ci troviamo di fronte, nella storia dell'arte, pure per un altro lato, alla più meravigliosa esplicazione del metodo oggettivo. Il Flaubert, benchè sia il vero fondatore di tali canoni, ha però fatto servire *Madame Bovary* ad una requisitoria contro il romanticismo. La scelta

degli avvenimenti si risolve, per lo scrittore francese, nel soggettivismo di un principio a cui asservirli; mentre, coi *Malavoglia*, il Verga non si è certo imposto di far trionfare nessuna tesi, nè meno velatamente. Ogni avvenimento ha un valore in sè, non già in rispondenza ad un'opinione da far prevalere, neppure in modo indiretto.

Ora, giacchè i *Malavoglia* valgono come la più perfetta estrinsecazione di un metodo d'arte, noi non possiamo più chiederci se anche l'attuazione di quel metodo sia possibile; ma non è altrettanto sicuro però che noi dobbiamo rallegrarci di un simile risultato. I *Malavoglia* costituiscono una narrazione lunga e pesante, alla quale spesso la nostra pazienza sembra debba venir meno; ed infatti chi leggerebbe mai per puro diletto il Compagni o i due Villani? Che ne avverrebbe, dunque, di quel ramo di letteratura che il metodo oggettivo chiama erroneamente amena, se un tal sistema andasse ognor più ampliandosi? Ma vi è pure un'altra considerazione ben più seria sopra cui bisogna fermarsi; ed è questa. Il risultato di un'arte oggettiva è sempre relativo; fra il vero e la sua riproduzione intercede un terzo termine, che è la visione personale dell'artista, la quale, necessariamente, modifica ogni realtà. Un oggetto o un carattere possono

essere ritratti in modo fedelissimo; ma l'artista, accentuando una linea, o ponendo in rilievo un tratto morale o materiale, muta la fisionomia e dell'oggetto e dell'individuo; sicchè è, dunque, assurdo il vedere, nello stretto uso del metodo oggettivo, un istrumento di precisione che contraddirebbe con le leggi della creazione artistica.

Esso, nella sua vera significazione, non è invece se non un ottimo principio, perchè l'artista rispetti l'ordine imprescindibile delle cose o dei fatti; e può tutt'al più comprimere o diminuire l'individualità dell'autore, come spesso è avvenuto nei *Malavoglia*, ridotti a crudi episodî di cronaca. Ma, poichè la singolare tendenza dell'artista è incoercibile, così, anche in questo libro, la visione personale del Verga ha talvolta preso il sopravvento sopra il nudo fatto ed ha creato pagine ammirevoli; come, ad esempio, la scena di pesca, ove i due 'Ntoni (nonno e nipote) lottano con la morte, e come la morte di Maruzza tanto patetica nella sua grande e primitiva semplicità.

In tal maniera, il Verga ha cercato, mercè i *Malavoglia,* con profonda serenità d'intenti e con rara altezza d'ingegno, la soluzione d'interessantissimi problemi d'estetica, non riuscendo però se non a provare la relatività di canoni creduti assoluti. Tuttavia, questo risultato è ottenuto per mezzo di un libro, che in ogni tempo ed in

ogni paese, viene, non solo letto, ma anche studiato da tutti coloro che, in arte, si compiacciono delle più fervide e feconde discussioni.

Dopo i *Malavoglia*, il Verga scrisse *Mastro Don Gesualdo*, romanzo certo assai inferiore a quello che abbiamo or ora esaminato.

Mastro Don Gesualdo, — ed il Verga stesso lo dice nella prefazione dei *Malavoglia*, — è il quadro ancora ristretto della piccola città di provincia; ma i colori sono più vivi, il disegno più ampio e più variato che nei *Malavoglia*. Ed il quadro, divenendo più ampio, ha perduto in unità. D'altra parte, il Verga ha posto spesso in non cale, nel *Mastro Don Gesualdo*, le proprie teorie d'arte. I personaggi non vengono unicamente disegnati, come nell'altro, dai fatti e dal loro modo di comportarsi di fronte ad essi; ma sono purtroppo e non di rado resi dalla sola analisi introspettiva dell'autore. Anche l'organatura di quest'ultimo romanzo si allontana dalla narrazione in forma di cronaca; gli episodî non si succedono secondo una voluta disposizione cronologica, ma s'intrecciano bensì fra loro, seguendo il disegno arbitrario dell'autore.

Le difficoltà di mantenere in questo un metodo oggettivo erano certo più gravi. « Quando, — noi seguiamo le stesse parole del Verga nella prefazione dei *Malavoglia*, — quando la sfera delle

azioni umane va allargandosi, si complica pure il congegno delle passioni e dei tipi ». Se non che il Verga non ha affrontato il problema con abbastanza fiducia in se stesso. L'orgoglio suo d'esperimentatore non doveva accontentarsi d'essere riuscito oggettivo là dove gli ostacoli eran minori e dove, inoltre, a significare organismi umani assai semplici bastava narrarne le sole vicende; ma avrebbe dovuto, invece, provarsi anche con difficoltà più gravi, tratteggiando, senza il proprio intervento diretto, meccanismi umani ben più complicati.

Insomma, e dal lato dell'ordinamento delle diverse parti dell'opera e del metodo espositivo, psicologicamente parlando, ed infine nella scelta dei singoli elementi del proprio lavoro, il Verga è venuto meno, nel *Mastro Don Gesualdo*, ai suoi ideali d'arte. Ai frammenti ed agli episodî tratti dal vero si collega in esso tutta una trama romantica certo assai lontana dalla verità. Ne facciamo giudice il lettore.

Bianca Trao, di nobilissima, ma altrettanto povera famiglia, ha amoreggiato con un giovinotto suo concittadino ed assai ricco. La madre di lui, che s'oppone a che egli sposi una ragazza senza dote, le propone, per coprirne la caduta, un matrimonio con un ex-capomastro, divenuto, mercè alcuni affari non sempre onesti, un grande pro-

prietario. Nonostante la viva disapprovazione di suo fratello, orgogliosissimo dell'antico casato, il matrimonio si compie. Dopo l'unione eterogenea, nasce una bambina, Isabella, — il frutto degli illegittimi amori — che Mastro Don Gesualdo finge di riconoscere per sua. Isabella, allevata nel più ricco educandato di Palermo, subisce il contagio delle ricche e nobili sue compagne; e, con l'orgoglio, ereditato dal padre, divampa pure la foga amorosa trasmessale dalla madre; sicchè finisce con lo scappare di casa con un uomo di cui si è pazzamente innamorata.

Mastro Don Gesualdo, nonostante lo scandalo, non acconsente al matrimonio, e per rimediare al peccato d'amore d'Isabella si presenta il Duca di Leyra, ex-gran signore palermitano, che nulla ha più da offrire ad una moglie se non la sua calvizie ed i suoi debiti. Gli sposi partono per Palermo, ove fissano la loro dimora, non tornando più neppure per assistere all'agonia della madre. Dal canto suo, dopo la morte della moglie, Mastro Don Gesualdo cade gravemente ammalato e, non migliorando, si decide ad andare a Palermo dalla figliuola per aver modo di farsi curare; ma vi muore, invece, fra l'indifferenza di questa e l'impazienza del genero di prender possesso della cospicua eredità.

Intorno ad un tal nucleo melodrammatico, altre

figure si agitano ed altre fila si allacciano, allontanando il romanzo da quella purezza di disegno, con la quale il Verga ci aveva deliziato nel volume precedente. Il Maestro siciliano, nella prefazione dei *Malavoglia* stessi, prefazione che tanta parte riassume del suo pensiero, ha pure scritto: « L'osservatore ha diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano avviluppare dall'onda, ai vinti che levano in alto le braccia disperate e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravegnenti, i vincitori d'oggi calpestati anch'essi, avidi di arrivare e che saranno sorpassati domani ». I *Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo* sono altrettanti vinti, che la corrente ha deposto sulla riva, dopo averli travolti ed annegati.

È vero; se non che il lettore può vedere con noi, mercè la trama di *Mastro Don Gesualdo*, quanto l'esplicazione di questo principio direttivo sia diverso nei due ultimi lavori.

Nell'uno, la lotta continuata per l'esistenza, i brevi trionfi e le lunghe sconfitte sono desunti da casi comuni; nell'altro, invece, si estrinsecano in quelle tinte stridenti e melodrammatiche che noi lamentiamo, ma che, sinceramente parlando, sono forse anche state il frutto della tendenza all'ironia che noi abbiamo già osservata nel Verga. Gli è, diremmo, parso assai interes-

sante il dimostrare come le più fortunate vicende non pongano al riparo dalle sconfitte, dalle delusioni più acerbe. Così, ad esempio, ogni cosa nella vita ha sorriso a Mastro Don Gesualdo, e pure la marea travolgente dell'ambizione, l'impazienza altrui di godere e di vivere a spese sue, ne sopraffaranno la fortuna alla stessa maniera che, nel passato, questa ha sopraffatto quella degli altri.

Per concludere, un libro che converge ad un insegnamento, ma in cui un'arte più fine avrebbe potuto rendere un tale insegnamento più interessante e più immediato insieme; e vogliamo dire, cioè, che il lato troppo romantico ha nociuto assai a *Mastro Don Gesualdo* in quanto concerne, non solo i fini artistici, ma ben anco quelli morali.

Ed ora, proseguendo nello studio dell'opera verghiana, ancora una volta le date ci fanno meravigliare. Eppure non v'è errore possibile. *I ricordi del Capitano d'Arce*, un volume di novelle, pubblicato nel 1891, viene subito dopo *Mastro Don Gesualdo*. Noi non ci siamo mostrati estremamente teneri per quest'ultimo libro e, tuttavia, sarebbe assai ingiusto non riconoscere la gran differenza che passa tra quel romanzo ed *I ricordi del Capitano d'Arce*. Nell'uno, gli ideali d'arte del Verga sono stati come assopiti; nell'altro, invece, sono addirittura sepolti.

Questo volume comprende una lunga serie di episodî di amore, a cui fanno difetto tutti gli elementi d'arte e di pensiero, che prestavano sino ad ora calore e vita alle pagine anche men buone del Verga; e, cioè, manca di sottile ironia, nè è il frutto di un'osservazione personale.

Ginevra, la donna civetta ed oziosa, impaziente di vita e di mutamento, che s'abbrucia all'amore come la farfalla al lume, è tratta da una visione comune, famigliare ai più, piuttosto che da una analisi profonda. Il Verga poteva usufruire di caratteristiche già note per innalzar la figura alla grandezza di un tipo; sicchè essa, mercè il simbolo, avrebbe guadagnato astrattamente ciò che perdeva nella precisione del disegno. Ma pur troppo, in queste pagine, il Maestro siciliano si è ribellato a qualunque fatica intellettuale, accettando per sè e per i suoi lettori la legge del minore sforzo.

Il volume di novelle *Don Candeloro e C°* chiude, per il momento, l'opera romantica di Giovanni Verga, riassumendola così come una lontana eco di tutto il lavoro precedente. I tipi di queste novelle li abbiamo già anteriormente tutti conosciuti.

Don Candeloro, il burattinaio, che scorrazza in lungo e in largo per le provincie meridionali in cerca di fortuna e di pane, si affratella col Gen-

naroni degli *Artisti da strapazzo;* e, in entrambi, la fame annulla ogni sentimento ed ogni dignità d'arte.

Così pure, in un'altra di queste novelle, il Maestro si è compiaciuto di evocare il ricordo del suo primo romanzo *Eva*. La beneficiata della prima diva Eva ritorna identica, infatti, nel *Tramonto di Venere* con la serata di Celeste.

Nè vi manca la nota ironica contro l'affarismo del clero; perchè anche qui, come altrove, il Verga si diletta a smascherare l'ipocrisia pretina che, sotto una veste privilegiata e bugiarda, opprime i deboli e protegge l'ingiustizia. Anzi, preso *l'aire*, non si ferma ad illustrare quella menzogna sola, ma le descrive tutte, sino a provare che la menzogna si nasconde nell'intero meccanismo sociale. L'uomo, in ogni sfera, è costretto a nascondere e ad alterare le proprie opinioni ed i proprî sentimenti; peggio ancora è costretto, con la propria, ad accettare la falsità altrui.

Così, è all'amante sospettata di tradimento che si chiedono i baci più ardenti; è dalla moglie adultera che il marito invoca la pace e la dignità del focolare domestico;... in una parola, ognuno di noi ha da rimproverarsi non poche transizioni con la propria lealtà.

Don Candeloro e C° è scritto senza rigidezza

di metodo; l'osservazione ora è oggettiva, ora soggettiva; sicchè, come opera d'arte, è ben lontana dalla meravigliosa unità di principio dei *Malavoglia*, o dalla scultoria visione della *Lupa*; ma nelle sue pagine circola sempre la vita di un pensiero, di un quesito sociale; e ciò ne accresce l'importanza.

L'analisi dell'opera romantica del Verga è finita; ma egli non è soltanto un romanziere, chè l'opera sua teatrale, minore per numero, sta certamente alla pari con le sue migliori produzioni romantiche per l'interesse e la grande coscienza artistica.

Se ci domandiamo le ragioni, che hanno spinto lo scrittore siciliano a scrivere per la scena, noi crediamo di poterle trovare, in primo luogo, in quella fondamentale inquietudine e mutabilità di spirito che siamo andati constatando in tutto il corso del nostro studio; sicchè la stessa sua natura multiforme doveva condurlo a tentare una nuova forma d'arte; secondariamente, poi, perchè il teatro offriva alle sue teorie un mirabile campo d'esperimento. Infatti, il Verga aveva ogni diritto di supporre ch'esse vi avrebbero trovato il loro assoluto trionfo.

La riduzione della *Cavalleria Rusticana* in dramma è del 1884. Orbene, già sino dall'81, il libro dello Zola, *Il Naturalismo al teatro*, preparava l'animo del pubblico ad una rivoluzione teatrale. Secondo le teorie del grande scrittore francese, « il classicismo ed il romanticismo, due rettoriche diverse, ma di uguale valore, dovevano lasciare il posto ad un'arte pregna dello spirito moderno, rispondente cioè ad un'epoca in cui regna il metodo e la scienza sperimentale, e rispondente anche al bisogno che abbiamo dell'analisi precisa ».

Il momento era, dunque, bene scelto; e perchè il Verga non si sarebbe, quindi, valso di una tale opportunità? Tanto più poi che, a conseguir l'ideale sognato e ad esplicare in teatro il Verbo nuovo ed alto, gli apostoli suoi vedevano così chiara e così facile la via.

La realtà sulle scene si poteva raggiungere in tre modi: materialmente, astrattamente e psicologicamente. Dal lato materiale, con gli accessori veri. Quel velo d'illusione, che si stendeva dinanzi allo spettatore con una messa in iscena menzognera, veniva dissipato; si doveva, cioè, bere e mangiar bevande ed alimenti veri; si doveva attingere a pozzi veri, coglier veri frutti da alberi veri..., arrivare in una parola, come nell'*Assommoir* dello Zola, ridotto a dramma, a la-

vare al lavatoio dei panni sudici di vero sudiciume.

Ma, più difficile ancora, doveva sembrare il raggiungere sulla scena la realtà astratta. Come togliere, infatti, allo scrittore l'arbitrio di dividere il tempo, secondo il suo beneplacito, accorciando le ore in minuti e allungando i minuti in anni?

Se non che l'ingegnosità dell'uomo è infinita, e la risposta al problema lo prova. Perchè togliere all'autore tale arbitrio? Era, anzi, d'uopo allargarglielo; giacchè è un errore il voler ridurre l'azione scenica ad una fitta catena d'avvenimenti, in cui il computo del tempo sia necessario. Meglio, e più consentaneo con la vita, — ove spesso il legame fra avvenimenti è assai bizzarro, — il convertire la rappresentazione in una serie indipendente di scene e di quadri, che semplificano e restringono il numero dei fatti, scongiurando anche da questo lato il pericolo di una composizione artificiale.

Rimane, infine, la terza condizione; e, cioè, che il teatro deve, psicologicamente, esser vero. Orbene, qui, gli apostoli del Naturalismo sulla scena sono anche più fortunati; poichè, senza modificazioni, e senza soppressioni, essi colgono sempre nel segno. Il teatro si fonda in essenzial modo sul dialogo; così come le anime umane

si rivelano le une alle altre soltanto a traverso la parola, talchè la parola è il mezzo più vero e più diretto che possediamo. Ed è per questo che la scena, per la sua stessa natura, fruisce di un materiale fondamentalmente reale. S'intende che il vecchio teatro, pervertitore incorreggibile dei migliori elementi, tentava d'imbastardire un sì prezioso strumento. Le tirate, ch'esso prediligeva, non solo danno origine nel dramma a quell'analisi introspettiva che ogni forma verista d'arte deve sopprimere, ma rompono anche fra i personaggi lo scambio misurato ed equilibrato del sentimento e del pensiero.

Fortunatamente, però, per il progresso del teatro futuro, gli apostoli suoi si adoperano con ogni forza per serbarlo del tutto oggettivo e mondo da qualsiasi intervento dell'autore, in maniera che non esprima mai nè la sua passione, nè la sua idea, bensì gli affetti e le opinioni del personaggio che riproduce.

Non v'ha dubbio che, per tradurre in atto gl'ideali loro, lo Zola ed il Verga hanno potuto disporre di un materiale fondamentalmente buono e di elementi ibridi e malsicuri; amalgama, di cui ci sembra opportuno veder l'uso che il Verga ha fatto, come pur vogliamo ricercare le orme che egli ha lasciato nel teatro naturalista.

La *Cavalleria Rusticana* è tratta, — lo ab-

biamo già detto, — dalla novella omonima, senza che nulla sia stato mutato al tema iniziale. Anche qui Turiddu, tornato al proprio paese dopo il servizio militare, trova la ragazza amata già sposa ad altri; sicchè egli, per dispetto, si pone a corteggiare un'altra fanciulla, la Santuzza. Ma Gnà Lola lo attrae di nuovo a sè, acconsentendo a diventare la sua amante; mentre Santuzza, a sua volta, denunzia per vendetta il colpevole amore ad Alfio, il marito di Gnà Lola. Questi sfida Turiddu ad un duello a morte, e Turiddu accetta la lotta mordendo a sangue, secondo il costume del paese, un orecchio ad Alfio. Se non che la fortuna è nemica a Turiddu, che l'altro uccide nel duello rusticano. Come si vede, il tema è semplice, così come è pure unico il fatto precipuo del dramma.

Per tal modo, una fra le condizioni più importanti del teatro naturalista viene osservata; del resto, *Cavalleria Rusticana* rispetta anche le altre. L'azione scenica si svolge in un centro popolare; i personaggi sono tutti contadini ed esprimono, dunque, l'animo loro con un linguaggio semplice, breve, diretto; la forza e l'eloquenza del loro dire è dovuta alla foga degli affetti e non già all'abilità rettorica del linguaggio. In terzo luogo, poi, anchè l'organatura di *Cavalleria Rusticana* risponde ai canoni veristi, giac-

chè le scene si succedono numericamente senza esser collegate fra loro in modo artificioso, avendo anzi tutto il disordine e la monotonia della vita, che ogni cosa ripete a sazietà.

Così, il teatro naturalista ha trovato in *Cavalleria Rusticana* e, cioè, nel dramma oggettivo per eccellenza, la propria esplicazione ed il proprio successo. Ma dobbiamo forse rallegrarcene?

Se *Cavalleria Rusticana* è il prototipo del teatro verista, non risulta anche però che esso è stretto in troppo angusti confini? Esaminiamo un po' la questione.

I contadini sono per natura assai parchi di parole e si esprimono, il più delle volte, con semplici interiezioni, o non apron bocca se non per chiedere le informazioni di cui abbisognano; e il dialogo di *Cavalleria Rusticana*, infatti, non è, nella sua meravigliosa verità psicologica, che una lunga serie di domande e di risposte. Ma, estendendo un tal metodo ad altri ambienti, è certo presumibile che, con uomini più duttili al pensiero ed alla parola, si debba pure avere un dialogo più ricco di vocaboli. Non bisogna farsi troppe illusioni; i canoni, rigorosamente osservati, dell'oggettivismo scenico richieggono un numero di parole sempre assai limitato; di maniera che ben a ragione ci possiam chiedere se, dopo la prova di *Cavalleria Rusticana,* lo spet-

tatore alla lunga saprà adattarsi ad una forma tanto schematica.

E si ponga mente che, non solo il dialogo è schematico, ma anche tutte le parti del dramma verista. Ed è chiaro. Dal momento che questo non ammette nè scene, nè atti di preparazione, l'azione deve cominciare a svolgersi non appena si alzi il sipario e simultaneamente all'apparire dei personaggi.

In *Cavalleria Rusticana,* ad esempio, l'azione è in una piazza; e ciò è consentaneo coi buoni principii del teatro naturalista; giacchè, per lo svolgimento immediato del dramma, sarà sempre più opportuno scegliere un luogo di riunione pubblico, ove naturalmente i diversi personaggi si diano convegno ed ove si manifestino in modo diretto i loro traffici e le loro abitudini materiali e morali. La vita di piazza di quel minuscolo paese c'insegna come la vicinanza di quelle casupole generi e gelosia e delazioni.

Sarebbe quasi inutile il dire però che l'azione, veduta così in iscorcio, tende ad una rapidità eccessiva. Non evolvendosi, precipita; e ne consegue quindi che anche il disegno dei personaggi non riesca più ampio di essa. Allorchè, per riprodurre con precisione una figura umana, fa difetto il tempo e lo spazio, il ritratto prende necessariamente il carattere di uno schizzo.

Siamo d'accordo: anche con pochi tratti una figura può esser viva e significativa, purchè la mano del pittore sia vigorosa. Lasciamo da parte Santuzza, per cui il drammaturgo ha dato uno strappo al suo metodo, e che è infatti il solo personaggio, il quale non parli a monosillabi e la cui anima veemente trovi sfogo nella calda ed appassionata parola; ed ammettiamo pure che bastino — per gli altri — pochi e misurati vocaboli perchè arriviamo a conoscer Turiddu vanitoso, leggero, ma non cattivo; Gnà Lola civetta, Alfio risoluto e dignitoso; ma diciamo anche che ciò non ci sembra concludente in modo assoluto per la teoria del Verga. Se un numero limitato di parole vale a tratteggiare con efficacia Turiddu, Alfio e Lola, gli è perchè la trama di *Cavalleria* è vigorosa ed i personaggi sono tutti dominati da sentimenti e passioni che erompono con violenza; così che poche linee maestrevolmente disegnate valgono ad esprimere una situazione ed un carattere. La caricatura, ad esempio, che è arte di scorcio per eccellenza, non ritrae se non fatti e caratteri spiccati.

Ma che avverrà, invece, quando l'autore si trovi di fronte ad un tema ed a personaggi indefiniti? Le scene popolari d'*In Portineria* informino.

In Portineria, che fa seguito a *Cavalleria*

Rusticana, fu scritta nel 1885, e anch'essa fu tratta da una novella, *Il Canarino del N. 15;* novella soffusa di grazia e di poesia. Il Verga ha diviso nel dramma le sue scene in due atti. Il primo ha luogo nel cortile di una casa padronale; poichè lo scrittore siciliano, fedele ai cardini del suo teatro, ha subito portato l'azione ove ella potesse svolgersi direttamente.

Così fra gli andirivieni dei servi, degli inquilini e degli operai, noi veniamo a sapere che la portiera ha due figliuole, di cui una, Malia, è innamorata e fidanzata ad un certo Carlini, operaio tipografo. Questi, però, non l'ama più; poichè Gilda, la sorella minore, lo ha perdutamente invaghito con la sua bellezza. Da parte sua, Malia s'avvede del mutamento del fidanzato e, non volendo imporgli un sacrificio, gli rende la parola data. Ma l'amore del Carlini per Gilda è timido; tanto, che egli non osa dichiarare i proprî sentimenti a quella creatura che ha saputo soggiogarlo; e cotesti tenui contrasti formano appunto l'incerto nucleo del piccolo dramma.

Nè le figure secondarie, come i portinai, la serva e la rivenditrice di giornali, hanno più rilievo e più colore; e, quindi, concorrono a generare scene grigie e monotone. I fatti varii, i piccoli scandali ed i pettegolezzi fra gl'inquilini, non valgono ad interessarci; e così il primo

atto procede fra l'ondeggiare di battute che si smarriscono le une nelle altre. Di qui, un senso grande di dispersione e di moto senza finalità, che minaccia di distrarre la nostra attenzione da ciò che vi è di veramente buono nell'atto. La scena, in cui la serva Assunta chiede di fare il matrimonio di Gilda col Carlini, dopo le confidenze d'amore che quest'ultimo le ha fatto; l'altra scena seguente, in cui ella persuade Malia a dare il consenso, sono davvero bellissime nella loro tenuità. Così pure è squisita quella tra Malia e il Carlini, nella quale ella lo scioglie da ogni vincolo; chè, in essa, non solo le poche parole volute dal metodo, ma anche dalla situazione, sono tanto bene scelte ed esprimono sì finemente l'impaccio di trovare e di pronunziare vocaboli, — di cui ogni sillaba è dolorosa, — che noi siamo certi di far cosa grata ai nostri lettori riproducendola.

CARLINI — Vada, vada, sora Malia, non stia qui a prendere il fresco!

MALIA *(con un sorriso triste)* — Mi manda via, anche?

CARLINI — No... Dico perchè le può far male.

MALIA *(con una tinta d'amarezza)* — Non mi fa nulla. Che le fa a lei?

CARLINI *(imbarazzato)* — Ce l'ha con me, adesso? Dica?

MALIA *(con dolcezza rassegnata)* — No, sor Carlini... no...

CARLINI *(prendendole la mano)* — Vorrei che sua sorella avesse il suo cuore, vede!

MALIA *(tirandosi indietro, colle lagrime agli occhi)* — Mi lasci stare adesso!... *(vivamente, vedendo entrare la Gilda dalla porta di strada)* Mi lasci!

CARLINI — Oh! Buona sera, sora Gilda! *(Gilda entra in portineria senza rispondere).* Non risponde? Cos'ha?

MALIA *(giungendo le mani)* — Senta!... Non dica nulla alla Gilda, almeno!... Di me non dica nulla! È mia sorella, capisce!...

CARLINI *(commosso)* — Oh, sora Malia!... Lei...

MALIA — Basta. Siamo intesi. *(velocemente).* Riverisco, sor Carlini. —

Il secondo atto ci porta nella portineria angusta, ove Malia sta morendo d'una malattia di cuore, che già da tanto la minava. Il sacrificio doloroso, ch'ella ha compiuto dell'amore del Carlini, ha abbreviato i suoi giorni, riuscendo purtroppo vano; poichè Gilda si ricusa di sposare il giovinotto e si dà alla gaia vita. Tuttavia, il Carlini non ha saputo dimenticarla e tornare all'amore di Malia.

Col secondo atto s'intensifica ancor più la pittura d'ambiente. Quell'insieme d'illusioni, dovute

alla ignoranza di ogni scienza medica, di superstizioni e di pietà che trascina seco la malattia fra i poveri, è qui dipinto con occhio e con mano secura. Malia si spegne, mentre una vicina va a consultare per lei una sonnambula; si spegne, mentre la madre, fidando in un miracolo celeste, le manda a chiamare un prete perchè si confessi; si spegne illusa dalle illusioni di chi l'attornia, e non sa prevedere la morte.

Ma, per riuscire a dar l'atmosfera, non solo pittorica, ma anche morale del luogo, il Verga ha dovuto ritrarre un numero infinito di piccoli particolari. Qui, dunque, il teatro verista è stato costretto a non riconoscere la immutabilità dei suoi canoni. Non più, come in *Cavalleria Rusticana*, lo scorcio riassuntivo dei fatti, ma invece la loro esposizione lunga ed analitica; e, così, noi assistiamo a tutti gli atti preparatori alla morte di Malia; sentiamo il medico che, per la ristrettezza dell'abitazione, non può a meno di avvertir la madre della malata, nella stessa stanza dove questa si spegne, che sarebbe meglio chiamare il prete; sentiamo la madre ripetere l'avvertimento alla figlia, aggiungendo le solite pietose bugie; udiamo, finalmente, la confessione della moribonda e gli ultimi conforti, illusi o menzogneri, con cui parenti ed amici l'addormentano nell'eterno sonno.

Dunque, come si vede, un processo scenico in tutto e per tutto diverso da quello seguìto in *Cavalleria Rusticana*. Perchè mai il Verga ha egli voluto un tal mutamento? Noi supponiamo che di ciò sia stato causa l'essersi egli fermato ad una distinzione tutta artificiale; giacchè, non avendo qui, dato il tema prescelto, potuto star fedele agli scorci del teatro verista per non incorrere in contraddizioni co' suoi stessi canoni, è ricorso a dividere il teatro naturalista in due categorie: e, cioè, il teatro psicologico, denso di passioni e di commozione, ed il teatro d'ambiente a cui basta la rappresentazione di un determinato centro sociale. Il primo s'informa alle leggi già su esposte, — leggi che si estrinsecano in vividi e rapidi contrasti; — il secondo, invece, poggia su di uno svolgimento più minuto e lento, che permette di cogliere ogni e qualunque particolarità di un quadro, che funge da vero e proprio protagonista.

Il Verga, consentaneo dunque a se medesimo, non ha dato nessun rilievo e nessuna vita ai personaggi dell'*In Portineria*, ed infatti, ad eccezione di Malia, — di cui la scena col Carlini e l'altra della confessione, così bella e patetica, aiutano a farci direttamente conoscere l'anima fine e delicata; — che sappiamo noi del meccanismo psicologico degli altri personaggi? Lo

stesso Carlini è per noi uno sconosciuto. Egli ama Malia, l'abbandona per Gilda e ritorna non amante, ma amico pietoso alla prima, senza che noi al suo modo di procedere troviamo altra spiegazione se non quella già data da altri drammaturghi o romanzieri, creando personaggi consimili.

Se non che la divisione fatta dal Verga è arbitraria. Nel teatro non può esistere una rappresentazione che funga, in rispondenza all'arte pittorica, da quadro di paesaggio senza figure; poichè il paesaggio e, cioè, l'ambiente, ha solo il valore secondario di uno sfondo. Ora, il portare un simile sfondo al primo ed unico piano è un assurdo che trae con sè conseguenze inevitabili; cosicchè *In Portineria*, nonostante le altissime intenzioni d'arte, non ha avuto fortuna sulla scena e non ne ha certo maggiore col lettore, sebbene assai interessante a studiarsi e feconda d'insegnamento. Essa, originata dal teatro naturalista, ha tentato di effettuare nuovi canoni, pur violandone alcuni altri. L'esperimento ha reso molto relativo il successo dei metodi singolari, usati in *Cavalleria Rusticana;* metodi che, tuttavia, hanno avuto il merito di riaprire discussioni che si sarebbero potuto supporre risolte.

La Lupa, il terzo dramma in ordine di tempo, nell'opera teatrale del Verga, si riallaccia alla

scuola naturalistica, e, al pari dei due drammi precedenti, è tratto da una novella. Se non che, in questa trasposizione, il Verga andava incontro a difficoltà non dovute superare nelle altre; vogliam dire, cioè, che il soggetto della novella *La Lupa*, era, come abbiamo visto, assai scabroso; ed in qual modo si sarebbe potuto evitare una scabrosità che era l'essenza stessa del racconto? Ma, da un altro lato, come fare a trasportarla sulla scena?

Il Verga ha girato attorno alle difficoltà, descrivendo, anzi che la sensualità della Lupa, i suoi dolorosi effetti. Alla Lupa, meno che nella scena di seduzione del primo atto, gli uomini sono assai più nemici di quanto essa sia loro amica. In secondo luogo, quasi ad impedire che l'attenzione dello spettatore si concentrasse tutta sulla scabrosità del soggetto, il Verga ha saputo immettervi un interesse parallelo con la pittura di un ambiente speciale; sicchè la novella breve e nervosa della *Lupa* si è allargata, diventando una lunga serie di scene, che riproducono tipi e costumi siciliani.

Col primo atto siamo sull'aia di Compar Janu.

Gli uomini e le donne, prese a giornata per mietere il grano, stanno uniti in crocchio, dopo cena, a ridere ed a scherzare, e il dialogo paesano è interrotto da canzoni e balli popolari. Su

d'un tale sfondo, il dramma; un dramma, che si estrinseca nella scena fra Nanni e Pina; scena bella e che sarebbe ancor più bella, se il Verga non avesse avuto il timore di essere troppo audace. La voluttuosa ed imperiosa natura della donna s'intende meglio dall'angoscioso timore di Nanni di cedere alle sue lusinghe che non dalle esplicite parole di lei.

Nel secondo atto, la pittura d'ambiente predomina sullo studio dei caratteri. È giorno di festa, e le case del paese s'addobbano per la processione che sta per passare; e così anche Mara, la figlia della Lupa e moglie di Nanni, è intenta ad adornare, nel cortile, la sua casetta, ove si danno convegno uomini e donne del paese, tutti i curiosi, gli sfaccendati ed i pettegoli; chè ognuno si mostra ghiotto dei fatti di Mara e di Nanni. Il legame peccaminoso, fra lui e la suocera, è ormai di pubblica ragione; ma, poichè Nanni in quel giorno di festa è andato a confessarsi, così Mara ed i suoi compaesani sperano che il sortilegio infausto sia finalmente rotto. Ecco però sopraggiungere la Lupa. Ella viene di nuovo con mille scuse a richiamare a sè il genero ed a ritentarlo; e Mara scatta allora contro la madre nello stesso tempo che i compagni e gli amici abbandonano Nanni, sicuri ch'egli ricadrà sotto l'orribile giogo. Se non che il giovinotto si difende

vigorosamente contro la suocera, e l'atto ed il dramma si chiudono mentre egli minaccioso alza la scure su di lei.

La Lupa appartiene al teatro naturalista per la semplicità del tema e per la sua struttura a quadri; ma anche qui è scomparso lo scorcio ardito dell'impasto teatrale, che distingueva *Cavalleria Rusticana*. Le stesse singole scene sono incerte; non hanno più la solidità granitica di quelle di *Cavalleria Rusticana;* sicchè il lettore o lo spettatore si trova a disagio fra mete dispari che il Verga non ha potuto o saputo fondere in un tutto organico ed omogeneo. Dunque, o — coscientemente, o anche perchè portatovi dalla necessità di allargare il soggetto, — l'autore ha tentato invano, nella *Lupa*, l'unione dei due generi di teatro verista, che già *In Portineria* aveva supposto dovessero rimanere distinti.

Ora, nel teatro non verista, che non si poggia cioè alla scrupolosa precisione del reale, l'accordo fra i due studî d'ambiente e di psicologia è, non solo possibile, ma benanco desiderabile, poichè il conoscere il luogo, ove un individuo si agita e vive, aiuta di assai la comprensione del suo carattere. L'artista soggettivo sceglie a piacimento, dalla pittura di un luogo o da un'indagine psichica, i tratti ed i fatti che meglio s'accordano con un quadro più compiuto; l'artista

oggettivo non può giungere invece mai ad una tale e sì perfetta fusione; giacchè, in primo luogo, come abbiamo già detto, egli non può ammettere la scelta fra episodî che per lui han tutti uno stesso valore; e, in secondo luogo poi, i metodi dei due generi sono tanto diversi, che non v'ha alcun punto di unione fra loro. Come il teatro d'ambiente vuole una lunga serie di fatti, così quello psicologico richiede uno scorcio ed una sintesi robusta attraverso la brevità del dialogo. Ora, in qual modo equilibrare queste due antinomie senza che l'una distrugga le caratteristiche proprie dell'altra?

Infatti, nella *Lupa*, gli elementi che finiscono col prevalere sono quelli del teatro d'ambiente: e, davvero, quando si sdrucciola nell'interminabile enumerazione di ogni avvenimento, come è mai possibile il potersi staccar da una simile abitudine per seguire un indirizzo del tutto opposto?

In tal modo, veniamo a concludere come il teatro d'ambiente non possa stare solo, nè in unione con altri elementi; il che non impedisce, però, che i personaggi di un dramma debbano sempre poggiare su di un terreno ben disegnato. Ma ciò, lo ripetiamo, non significa certo dare a questo sfondo un valore od un'interpretazione speciale.

In quanto a noi, non crediamo che il teatro

del Verga possa dirsi un indice di progresso reale nel programma d'arte da lui rappresentato; poichè invero, in *Cavalleria Rusticana*, egli non ha fatto che estrinsecare metodi già noti, sia pure con intelletto d'amore, ma pur sempre su di una scala ben ristretta, senza affrontare mai gravi difficoltà, nè, tanto meno, estenderli a nuovi casi o a nuove indoli di personaggi. Così, il maestro siciliano non ha contribuito se non a determinare con maggior precisione i limiti tanto angusti del teatro naturalista odierno.

Col dramma *In Portineria* non ha corrisposto all'aspettazione destata con *Cavalleria Rusticana*; perchè anche qui, spostando la questione, non ha fatto che fissare, ancora una volta, i confini del metodo realistico applicato al teatro; e con la *Lupa*, infine, lavoro assai ibrido, si può dire che egli abbia compiuto un'opera d'insegnamento del tutto negativa. Resultato in certo qual modo non infecondo, ed al quale del resto si doveva necessariamente giungere.

Poichè, per qual ragione dovevamo attenderci in proposito un mutamento radicale nell'indole di Giovanni Verga? Il suo teatro non poteva, come infatti è accaduto, se non rispecchiare con gran precisione l'opera romantica, e, cioè, l'impazienza di una lunga ed assidua disciplina; così che una critica soggettiva potrebbe, lamentando

certi errori ed avvertendone l'autore, lusingarsi di curarnelo. Ma, imparziali e consci della nostra precisa e limitata missione, noi non possiamo invece che accogliere e diffonder vie più l'opera di questo maestro italiano, dall'ingegno esuberante ed irrequieto; considerando cotesta opera — drammatica e romantica — quale un frutto spontaneo e fragrante del nostro bel suolo.

GEROLAMO ROVETTA

GEROLAMO ROVETTA

Gli studî critici, che siamo andati sinora facendo su alcuni romanzieri italiani, ci portano a determinare che la personalità dell'artista è significata dalla scelta e dal raggrupparsi degli elementi in cui l'opera stessa trova la forma sua propria; ma una tale caratteristica — e lo abbiamo pure veduto — non è mai, in ogni singolo artista, una e costante. Tuttavia, ciascuno di essi è inevitabilmente spinto a prediligere certi materiali, omettendone altri; sicchè gli artisti, per i quali cotesta predilezione non fa eccezione, finiscon col legare le une alle altre, — anelli di una medesima catena — le manifestazioni del loro ingegno e della loro attività. Si capisce, quindi, facilmente come da una simile immutabilità venga al lavoro complessivo di un dato scrittore una certa tal qual monotonia; ma

si capisce del pari come cotesto intento unico lo compenetri di un soffio gagliardo di vita; a segno, che l'intera mole ci appare quasi governata dall'inesorabile destino greco.

L'opera di Gerolamo Rovetta, sotto questo aspetto, riceve il suo precipuo impulso da una prevalente tendenza alla forma drammatica; tendenza, però, che in lui non si esplica sempre in modo costante ed assoluto. Una prima restrizione, anzi, la troviamo nel fatto stesso che la struttura dei primi suoi lavori romantici — sia di piccole, come di grandi proporzioni — fino ad uno degli ultimi, *La Signorina*, non è scenica. Infatti *Mater Dolorosa*, che è il primo romanzo degno di nota del Rovetta, non ha nè l'ordine, nè la nitidezza voluta dal disegno drammatico; talchè, per rappresentarlo, sarebbe d'uopo sfrondarlo dei mille episodî che ne inceppano l'andamento, allungandolo di soverchio. E la medesima osservazione vale anche per i *Barbarò*, che è una narrazione troppo densa di fatti e di accessori: due grossi volumi.

Il Rovetta ci ha voluto raccontar per disteso la vita del suo protagonista; una vita intessuta di continue transizioni di coscienza, di mille ribalderie d'ogni genere che coinvolgono un numero grande e vario di persone; e l'autore ci appare addirittura instancabile — attraverso

quelle sue 560 pagine — nell'inventar sempre nuove vicende e sempre nuovi tipi. Ma una tale esuberanza sarebbe certo soverchia per un dramma da arena.

Come, dunque, supporre che abbia elementi adatti ad un teatro più ristretto e più fine? E lo stesso Rovetta, infatti, si è trovato sopra un terreno mal sicuro, quando ha voluto ridurre per la scena cotesto suo romanzo e si è visto costretto a dover fare una scelta — in tanto affastellarsi di casi — restringendo il dramma ad una serie di quadri, oscuri per chi non abbia piena conoscenza del romanzo.

E pur farraginoso è il terzo gran romanzo del nostro scrittore, la *Baraonda*; in cui torna a descriverci ambienti ricchi di transizioni morali e sociali. In un simile ed incalzante succedersi di fatti la cernita degli elementi scenici è ben difficile; e certo si può correre il rischio di ometterne qualcuno dei più necessari, oscurando così la comprensione dell'opera. D'altra parte, riducendola per il teatro, la *Baraonda* non verrebbe ad essere in fondo se non una serie di quadri, legati gli uni agli altri da fili troppo tenui.

I grandi romanzi del Rovetta si fermano, per ora, alla *Baraonda*; quelli di minor mole sono: *Il Processo Montegù, Il primo Amante, Il Tenente dei Lancieri, L'Idolo, La Signorina.*

Certo, il romanzo di minori dimensioni si presta sempre meglio ad uno schema drammatico; poichè, mentre il tema può essere scenicamente ridotto per intero, ognuna delle sue poche parti mantiene il proprio ordine e la propria chiarezza.

E tali possibilità aumentano, si capisce, allorchè il libro sia stato pensato avanti per la scena; cosa, però, che non ci sembra sia il caso di dire a proposito del *Processo Montegù;* e, infatti, non pare davvero che il Rovetta abbia tratto cotesto romanzo da una tela drammatica per l'innanzi preparata nella sua mente. V'è, nel *Processo Montegù*, qualche cosa di diffuso, di troppo esteso, che turba senza dubbio il concetto di un piano scenico anteriore, d'indole sua sobrio ed ordinato. Nondimeno l'attitudine spiccata per il teatro si rivela in questo romanzo col rilievo drammatico di alcune sue parti; la scena del processo, ad esempio, ha ben poche modificazioni da subire per essere rappresentata.

Il primo Amante, invece, si presterebbe assai meno ad una simile metamorfosi. È un romanzo che si riassume nel puro e semplice studio psicologico di due caratteri; studio leggero anzi che no, a dire il vero, ma che pur desta, attraverso l'*humour* e la vivacità di narrazione propria del Rovetta, un assai discreto interesse.

Il Processo Montegù aveva tinte forti, contrasti violenti, situazioni drammatiche, quasi connaturate con l'indole teatrale. Nel *Primo Amante*, all'opposto, nulla di simile a tutto ciò; le tinte forti dilagano in un'analisi bonaria, ricca di esperienza scettica, in cui inusitatamente si indugia il Rovetta, che, di solito, preferisce di disegnare i proprî personaggi con una drammatica rapidità.

Nè *Il tenente dei Lancieri* ha un' indole rappresentativa più spiccata; tanto che lo stesso Rovetta portando più tardi sul teatro il medesimo ambiente, restringerà le fila del tema. Qui il romanzo si perde nei meandri di mille episodî, di mille parentesi che hanno d' uopo di uno svolgimento assai lungo. Tutto il racconto della seduzione della signora Maddalena è fatto, ad esempio, in modo indiretto; e ciò dimostra che il romanzo non è stato ab-origine pensato come dramma.

Sott'acqua è, senza dubbio, il romanzo migliore del Rovetta. La minuscola vita di provincia, la boria che mal si accorda con le ristrettezze finanziarie di un piccolo mondo aristocratico, le umiliazioni e le disillusioni che succedono agli sforzi fatti per buttar la polvere negli occhi del vicino: tutto ciò è studiato e riprodotto con fine osservazione. Ma è appunto

il valore suo proprio e la natura sua che tolgono ogni sospetto che esso abbia avuto origine da uno schema scenico prestabilito. E, infatti, è mai possibile il pensare, come trama di un dramma, un'analisi d'ambiente così minuta?

Nè uno schema teatrale è certo più facile a disegnarsi a posteriori di ciò che non lo sia a priori. Lo studio psicologico, che si riconnette con quello d'ambiente del *Sott'acqua*, acuisce le difficoltà di ridurre cotesto romanzo per il teatro; il dramma, che vi si svolge, è tutto intimo; le vicende e l'alternativa delle speranze e delle disillusioni del protagonista non sono che la semplice storia d'un'anima; e i mille piccoli incidenti e fatti esteriori, che s'intrecciano in questo studio e che, anzi, lo illustrano, non hanno, indipendentemente dalla parte analitica, nè valore nè rilievo. In qual modo, dunque, possono essere considerati quali elementi di un'azione teatrale?

Il romanzo *L'Idolo*, scritto dopo una lunga carriera drammatica, ha posto in modo ancor più preciso la questione che ora andiamo analizzando; e non solo per questo speciale libro, ma bensì per tutta l'opera romantica del Rovetta. Soltanto, la critica, cercando di dimostrare com'egli, nell'*Idolo,* non avesse fatto altro che trasportare i metodi del dramma nel romanzo, supponeva una tale trasformazione assai più nuova

di quel che veramente non sia. *L'Idolo* è scritto in forma quasi del tutto scenica. All'infuori di una breve introduzione, l'intreccio si svolge nei diversi capitoli, o scene, unicamente per mezzo del dialogo; le didascalie numerose e minute compiono poi, e più e meglio, la fisionomia teatrale del lavoro; il che ha indotto i critici a vedere nell'*Idolo* una forma personale d'arte. E ciò non è.

Jacques, le fataliste del Diderot, è un romanzo in cui il dialogo entra per moltissima parte. Nè più vera è la supposizione che il Rovetta si sia, nell'*Idolo*, valso egli stesso per la prima volta di elementi scenici; giacchè essi sono in ugual modo distribuiti anche negli altri suoi lavori che abbiamo già presi in esame. Il soggetto e la struttura dell'*Idolo* non sono più teatrali di quanto lo siano, ad esempio, in *Sott'acqua*. L'*Idolo* è lo studio minuto di un carattere. Il Rovetta si è giovato del diritto, proprio del romanziere, per presentarci tutti i lati di questo studio, per dipingercene tutte le manifestazioni; di maniera che la divisione in iscene del romanzo non deve ingannarci sulla sua indole romantica. I quadri si succedono ai quadri, così come i capitoli di un racconto e non già come parti di un dramma; chè sarebbero troppe e soverchiamente minute.

La Signorina è la storia di una bimba, « Lulù »,

che uno scrittore raccoglie per un delicato scrupolo di coscienza, perchè figlia di un amico ucciso in duello. Noi vediamo Lulù bambina; ne conosciamo tutti i capricci e, per l'arte vivace del romanziere, c'interessiamo alla sua psicologia; la ritroviamo poi già fanciulla di diciotto anni, e seguiamo passo passo con curiosità lo svolgimento della sua simpatia amorosa per il tutore, il letterato, l'irresistibile Francesco Roero. Ora, non la psicologia di una bambina, non l'episodio amoroso con donna Stefania — episodio che s'intreccia con la storia di Lulù — possono costituire, presi isolatamente od uniti, la trama di un lavoro drammatico; e tuttavia gli elementi drammatici, che *La Signorina* contiene, sono stati distribuiti dal Rovetta secondo uno schema eminentemente rappresentativo. Il romanzo è a quadri; quadri che, sintetizzando alcune scene ed omettendone qualche altra, possono benissimo — con poche modificazioni — venir trasportati al lume della ribalta; talchè si crederebbe quasi che il precedente romanzo, l'*Idolo*, l'abbia confermato viepiù nelle sue tendenze drammatiche.

La riprova del fatto che il romanzo del Rovetta implica gli elementi vitali del dramma, non ostante che la forma scenica propriamente detta sia in esso apparsa piuttosto tardi, sta anche in questo: che i canoni drammatici non ammettono

mai come buono l'intervento dello scrittore stesso. La personalità sua deve scomparire dietro quella dei personaggi, i quali debbono agire, pensare e parlare, mossi solo dal loro speciale organismo e dalle loro opinioni; sicchè il drammaturgo non deve spiegare o giustificar le sue figure, ma soltanto esporle.

Orbene, il Rovetta rimane fedele a tali leggi in ognuno de' suoi romanzi e sempre. Essi possono esser lunghissimi, come *I Barbarò* e *La Baraonda*, ma tutte quelle pagine non sono grevi che di avvenimenti; nè lo scrittore si ferma mai a dissertare sul modo con cui quegli avvenimenti stessi vengono vissuti dai suoi personaggi. L'azione sola ne illumina il meccanismo, chè lo scrittore omette ogni e qualunque auto-discussione sul loro modo d'agire. Non per nulla, infatti, la scena moderna ha ormai eliminato il monologo, che altro non è se non un'introspezione, giudicandolo uno strappo alle ragioni intrinseche del dramma, che deve procedere esteriormente. Ed appunto in tal maniera, il Rovetta è arrivato a toglier via, o quasi, il monologo dai proprî romanzi.

Ma v'ha di più ancora. Se, nell'assieme, l'indole sintetica dei romanzi del nostro autore non si accorda del tutto con la forma drammatica, l'opera romantica di lui conserva e trasporta,

però, nella costruzione delle sue singole scene, il tipo di quella teatrale. Egli, di solito, comincia infatti col fissar con nitidezza e con minuzia l'ambiente, così come farebbe un drammaturgo circa le indicazioni di scena; e il dialogo si svolge quindi ora rapido e conciso, quasi che i vocaboli dovessero esser misurati dalla logica inflessibile della situazione scenica stessa; ed ora flessuoso e mutevole, alla medesima maniera di schermidori il cui unico tramite per isvelare l'animo proprio al pubblico sia la parola.

Quale esempio del primo caso, potremmo citare la scena fra Maria e Lalla, in *Mater dolorosa;* scena in cui, costretta dal momento tragico, Maria svela alla figliuola, in poche e rotte parole, il proprio amore per il marito di lei e la nobile rinunzia che ha fatto della propria passione. Il secondo tipo di scena trova una delle sue migliori esplicazioni nel *Primo amante:* il dialogo fra Elisa e Paolo è del tutto scenico; i rapidi mutamenti di tono, a volte concitato, a volte umile, a volte insolente — mutamenti così atti a significare il giuoco interno e complesso dei due interlocutori — l'abile scelta delle parole intese a tradurre e a dare rilievo a siffatto giuoco interiore; ogni cosa mostra, in queste pagine, la prevalenza dell'elemento drammatico su quello romantico.

Infatti, se il dialogo è scenico, si deve appunto in modo precipuo alla costruzione stessa dei personaggi; vogliamo dire, cioè, che, nel romanzo, la costruzione delle figure si fonda tutta sull'analisi interna ed implica la descrizione del loro modo di pensare e di sentire; cosicchè ogni esteriorità loro è secondaria. Ma non così avviene però col personaggio drammatico: giacchè esso ci è rivelato, non solo dal suo modo d'agire, ma ben anco dall'atteggiamento e dal gesto suo. Quante commozioni e quanti drammi interni espressi in diretta maniera da una mossa abituale, o da una mano che si contrae o che si porge!

Orbene, questa mimica rivelatrice è inseparabile da ogni figurazione romantica del Rovetta; e così noi vediamo tutte le sue figure muoversi, agitarsi e vivere nell'atteggiamento che meglio esprime la loro natura, simultaneamente od anche anteriormente a ciò che esse dicono. Seguite ogni gesto del conte Eriprando ai bagni di Venezia, e poi dite se essi soli non bastano a tradurci i suoi sentimenti e le sue vicende.

Il meccanismo psicologico dei personaggi rovettiani corrisponde alla loro teatralità esteriore. Cotesto meccanismo, nel personaggio scenico, è di natura sua propria, più semplice; giacchè il pubblico deve afferrarlo rapidamente nel suo disegno e nel suo colore quale una figura d'af-

fresco. Lo stesso Shakespeare, che pure ha osato portar sulla scena i caratteri più complessi, ha raggruppato ogni contraddizione nell'unità del tipo; così Otello incarna la gelosia, Amleto il dubbio.

Per questo appunto, il Rovetta ha avuto sempre una visione semplice e monocorde di tutte le sue figure romantiche; figure dalle tinte vivaci, che s'impongono al nostro sguardo e che conservano, dall'un capo all'altro del romanzo, le loro particolarità morali e fisiche. E, se qualche contraddizione sembra turbar l'unità del personaggio, essa non è che apparente. Lalla, in *Mater dolorosa*, diviene ad un tratto la moglie più tenera e pura; ma essa ama suo marito così come ha amato Stefano, e cioè sensualmente, attratta verso quell'uomo dal fascino che ha saputo esercitar sopra sua madre; di modo che ella opera sempre sotto l'impero di un continuo desiderio di commozioni e di vibrazioni nuove. Nondimeno anche le contraddizioni apparenti, nelle figure romantiche del Rovetta, sono assai rare; esse, di solito, rimangono inflessibili nelle caratteristiche loro. *Mater dolorosa* è figura di donna d'una grande purezza, di una grande elevazione, che non si lascia piegare mai a nessuna concessione, nè dagli avvenimenti avversi, nè dalle proprie torture; essa ci appare un po' come una mar-

morea figura di cimitero, in cui la sembianza di vita non attenua l'impressione di morte che ci dà.

E sempre basso ed ignobile è pure Pompeo Barbarò; così che, attraverso l'intera sua vita, egli rimane ipocrita e calcolatore feroce del proprio utile. Nè meno rigidamente immutabili nelle loro caratteristiche sono Matteo Cantasirena, Nora, Lionello Montegù, il Giordano ed altri, che troppo lungo sarebbe l'enumerare. Essi, dominati dalla tendenza che li sospinge, hanno la persuasione che la vita debba ognora piegarsi ai loro bisogni, ai loro godimenti, ai loro ozii; e questa semplificazione ben chiara della natura umana porta nel romanzo del Rovetta il vero elemento drammatico. I personaggi, posti così in rilievo, hanno angoli che debbono in maniera inevitabile urtare con quelli altrui; e, di qui, il cozzo di volontà, di passioni, di commozioni che costituiscono da un lato, astrattamente, l'essenza del dramma; dall'altro, materialmente, la parte di esso che prende il nome di scena.

Si capisce bene che, se la scena balza fuori dall'opposizione dei caratteri, essa debba occorrere spesso nell'opera romantica del nostro autore, che molto decisamente suol porre le proprie figure una di fronte all'altra; tanto che non v'è romanzo del Rovetta, in cui l'antitesi dei

diversi caratteri non sia disegnata in modo preciso e quasi violento. Così, in *Mater dolorosa*, il contrasto è fra l'elevazione ideale della madre e la natura corrotta della figlia; nei *Barbarò*, l'ignobile bassezza di Pompeo cozza con lo spirito di bontà e di sacrificio di Angelica; nel *Primo amante*, l'antinomia è viva fra la pusillanimità di Ettore e la natura appassionata di Elisa, fra l'egoismo feroce del primo ed il disinteresse e la generosità di Guido Palfi; e *Sott'acqua*, infine, contrappone l'ingenuità di Prandino alla furberia matricolata della contessa Elisa.

Il Rovetta, obbedendo in generale alle norme del teatro, non ha mai dato vita, nei proprî romanzi, a nature contemplative o vegetative, ed esagerando forse la tendenza a mostrarle in azione, egli impone al lettore l'impressione di trovarsi — anche quando i personaggi non sono numerosi — tra una fitta folla di gente. Essa va, viene, corre, inciampa, si rialza, impaziente della mèta da raggiungere, angosciata dall'assidua attesa di lettere, di notizie, d'informazioni; talchè, in poche parole, ognuno dei suoi romanzi vibra, per così dire, di un'eccitazione soverchia.

L'opera romantica del Nostro comprende anche due volumi di novelle: *Tiranni Minimi* e *Ninnoli*. *Tiranni Minimi* descrive quella specie di

creature che, per egoismo o per inconscienza, arrivano sino a torturare gli esseri che cadon sotto il loro potere. La prima novella, che dà il titolo al volume, è la storia di una contadina di dodici anni, costretta dalla miseria a servire a Verona nella famiglia di un professore di ginnastica. La moglie, donna di una vanità feroce e di un'insensibilità profonda per le sofferenze altrui, riduce la disgraziata, a furia di stenti e di fatiche, a morire tisica all'ospedale.

Il lavoro è assai minuzioso. Però la novella che — come già abbiamo osservato — è così facilmente affine ad un dramma in un atto, curioso a dirsi, non è stata intesa in questo senso dal Rovetta; e di tutti gli elementi drammatici, che siamo andati esaminando, non rimane vivo che l'antagonismo fra i due personaggi principali.

Baby, la novella seguente, è più melodrammatica; ma non per questo è generata da una visione più teatrale. Veramente *Baby* è costituita da due episodî che non hanno tra loro se non un legame psicologico. Il trasportarli ambedue sulla scena significherebbe dare alla commedia le stesse proporzioni dei drammi, che tanto piacevano ai nostri padri. E, concesso pure che se ne volesse omettere uno, accontentandosi di accennarvi brevemente nel corso dell'atto, quale scegliere? Il primo episodio idillico ha ben poca

entità; poichè invero che interesse può avere per il pubblico la storia dell'amore di una fanciulla, amore spezzato dalla tragica scomparsa del fratello ucciso in duello dall'uomo amato? Nè, certo, la lunga serie delle civetterie della contessina Baby avrebbe maggiore arra di successo presso il pubblico; il che ci dimostra come il suo carattere e quello del Santasilia non siano lumeggiati così, da formar quasi la spina dorsale sia del racconto, sia del dramma che se ne potrebbe togliere. Nondimeno, anche qui, esiste un contrasto teatrale tra l'uomo serio e riflessivo e la donna leggera ed egoista; contrasto che — è logico — porta alla scena finale, filiazione diretta del temperamento teatrale dominante nel nostro autore.

La seconda raccolta di novelle ha assai più vivacità e leggerezza. Da una di esse, *La scellerata*, ha tratto appunto una scena drammatica che ha avuto molta fortuna. Le altre non hanno in sè alcuna qualità rappresentativa; ma la prima, *Storiella vecchia*, non è priva però di elementi scenici; giacchè il codardo e spaccone Domenico Ghegola ha un rilievo che vale per qualunque figura teatrale, e la cura precisa che pone l'autore nel curare insieme e la descrizione interiore e quella esteriore, ci rivela ancora una volta la sua teatralità.

Le altre due novelle *Era matto o Cova fame* e *Quintino e Marco* hanno l'indole e le caratteristiche proprie del genere a cui appartengono. In esse, come del resto in tutta quanta l'opera sua romantica, il Rovetta è stato prodigo di un fine sarcasmo; poichè egli ha, è vero, compassione dell'uomo, del suo stato miserando, dei suoi bisogni incessanti, e talora insoddisfatti; ma in lui, alla compassione, s'accompagna spesso anche un certo mal represso sorriso ironico. In tal modo, il quadro delle debolezze umane, che egli ci dipinge, vale per noi quanto un tacito e pur significativo ammaestramento.

L'indole drammatica del Nostro può, dunque, riconoscersi in tutta l'intera opera sua narrativa; e, sia nei romanzi, sia nelle novelle, ora velata ed ora più palese, essa si esplica sempre vigorosa là ove le condizioni le sono più favorevoli; il che ci dice come il suo svolgimento sarà poi del tutto compiuto, quando si trovi nella piena armonia de' suoi elementi e del suo ambiente.

Il teatro del Rovetta risponde strettamente all'ideale scenico. Fra le leggi, le circoscrizioni e le condizioni della scena, l'autore si trova

a suo agio; e perciò non chiedetegli mai nè ribellioni, nè innovazioni. Egli non desidera che lo spettatore dimentichi le quinte ed i lumi della ribalta, nè il sipario, nè l'arbitraria divisione del tempo; ma si compiace, anzi, di adattarsi alla ristrettezza di questo, come a quella dello spazio, piegando la propria pazienza e la propria virtuosità alle mille convenzioni teatrali, allo stesso modo di un ingegnere che si diletti nel costruire un edificio armonico sopra un angusto terreno.

Alessandro Dumas, nella sua prefazione al *Padre prodigo*, passando in rivista i requisiti necessari ad un drammaturgo, scrive: « La prima di tutte queste qualità, la più indispensabile, quella che domina e comanda, è la logica...; essa dovrà essere implacabile tra il punto di partenza e quello d'arrivo... È necessario pure di mettere in luce e continuamente sotto gli occhi dello spettatore il lato dell'individuo e della cosa pro o contro cui si vuol conchiudere...; quindi la progressione matematica, inesorabile, fatale che moltiplica la scena con la scena, l'avvenimento con l'avvenimento, l'atto con l'atto sino allo scioglimento, il quale così viene ad essere il totale e la prova ».

Orbene, il Rovetta le possiede, tutte queste qualità; e invero, fin dalle sue prime commedie, anche le più incerte, egli ci dà prova di saper

disporne le parti con la progressione che conchiude alla *somma desiderata*. Questo diciamo, ad esempio, per *Gli uomini pratici* e per *La Contessa Maria*, commedie di vecchio repertorio, ma ove già si dimostra la futura abilità del nostro scrittore; e più tardi poi, nella *Città di Roma*, il Rovetta svolge interamente quella tecnica che, in generale, non abbandonerà mai più.

La *Città di Roma* è uno dei grandi magazzini moderni, un emporio, ove il cliente trova press'a poco tutto ciò che è utile, ed anche superfluo, all'esistenza umana. Andrea Borsieri, non più giovanissimo, ha sposato una donna giovine e bella, che lo inganna col primo commesso. Il negoziante viene a scoprir l'amore colpevole, ma egli non può vendicarsi della moglie, scacciandola di casa, giacchè la prosperità dell'azienda si deve non poco alla bellezza ed alla scaltrezza di Giulia nell'attirar gli avventori. Andrea, capo di un'impresa di cui fanno parte molti soci, non deve quindi danneggiare affari non unicamente suoi; e quella catena coniugale, pur dopo la colpa, proseguirà più stretta per condizioni economiche e sociali, che la rendono indissolubile.

Nel primo atto, un commesso infedele — il Perego — che è stato a spiare gli amori illeciti fra Giulia ed Enrico, viene, dietro istigazione di

quest'ultimo, insospettito dalla sua vigilanza, fatto mandar via dal padrone; ma il Perego si vendica, disvelando ad Andrea l'occulto legame fra sua moglie e il direttore. E allora Andrea, perchè la sua vergogna non divenga pubblica, ritira il congedo e, sotto insignificante pretesto, licenzia invece Enrico dall'azienda.

In questo primo atto, le scene — per usare le parole del Dumas — si moltiplicano con fine dialettica; e così arriviamo alla scena finale guidati da una mano bene esperta nel legar tutte le fila ad un termine, il quale, secondo la buona prospettiva teatrale, s'allontana quanto più lo spettatore vi s'avvicina, sinchè, nell'ultima scena dell'ultimo atto, dopo compiuto lo svolgimento, esso termine viene raggiunto.

Nella *Città di Roma* ciò accade rapidamente, poichè la commedia non ha che due atti. Nel secondo, Enrico che non ha la coscienza quieta, nè a proposito delle sue avventure d'amore, nè intorno a questioni finanziarie, non volendo esser licenziato senza alcuna spiegazione, torna da Andrea e gliela chiede. Questi, dopo avere interrogato Giulia e la commessa Luisa, che le tien di mano, si è ormai convinto della colpa della propria moglie; ma, risoluto a non voler che la gente rida della sua sventura, risoluto a salvaguardare i proprî interessi e la propria di-

gnità, cerca di giustificare il licenziamento di Enrico col fatto di averlo trovato infedele negli affari. E, poichè questa è la verità, egli riesce a comprar da Enrico, sbigottito dall'asserzione, con la propria anche la di lui secretezza. In tal modo, sicuro che ogni scandalo sarà evitato, ha con la moglie la spiegazione in cui *si tirano le somme della commedia;* commedia, che ci dimostra come le transizioni ed i tornaconti costituiscano il pernio intorno a cui gira tutta quanta la vita sociale.

Senza dubbio, il Rovetta ha imparato molto dal Dumas; e, se anche si è permesso qualche licenza, egli si è voluto prima accertare, però, che fosse lecita; in altre parole, insomma, non ha voluto esplicare una formula propria, ma bensì seguire, pure nell'arbitrario, quella altrui; cosa, questa, che, se toglie qualunque originalità al lavoro drammatico del Rovetta, non diminuisce tuttavia la sua abilità di drammaturgo.

Nella sua prefazione al *Teatro degli altri*, lo spirito chiaro e rigidamente logico del Dumas ha aggiunto: « ciò che si può modificare, o ciò che si può consigliare ad un autore drammatico che abbia la facoltà del teatro, è poco o nulla. Invero, quando egli non possiede quel dono dalla nascita, non è possibile che lo acquisti. Più si studiano i Maestri della scena per istrappar loro il

segreto, e più vi traggono fuori di strada e vi scoraggiano ».

Se il Rovetta ha strappato il suo segreto al Dumas, è perchè era in grado di farlo; e forse anche la struttura a quadri della *Trilogia di Dorina* è tolta a prestito dalla *Dame aux Camélias* e da *Diane de Lys*. E qui dobbiamo notare un fatto curioso, che dimostra come una critica coscienziosa debba andar guardinga nel fissare le proprie interpretazioni ed i proprî assiomi come assoluti: ed il fatto è questo. La struttura a quadri — e lo abbiamo già veduto studiando l'opera del Verga — è considerata un canone del teatro verista, che spezza qualunque legame convenzionale di tempo e di luogo. Orbene, nel teatro del Dumas, come in quello del Rovetta, questa divisione nasce piuttosto dall'indole romantica di una parte almeno del loro teatro; e se, in linea generale, la sua attitudine alla scena — per ciò che riguarda il Rovetta — ha influito anche sul romanzo; d'altra parte, però, la consuetudine del metodo narrativo, l'abitudine di pensare un soggetto successivamente, anzichè simultaneamente, lo ha spinto a ridurre spesso a dramma un romanzo, sia già fatto, sia solamente pensato. E la *Trilogia di Dorina* ed i *Barbarò* confermano il nostro asserto.

Cominciamo con la *Trilogia di Dorina*. Do-

rina è istitutrice in casa della marchesa Fulvia, e Niccolino, il nipote, si innamora di lei. La ragazza, onestissima, viene scacciata senza pietà alcuna dalla casa marchionale non appena la marchesa si accorge del supposto pericolo che corre il nipote; ma, poichè essa possiede una voce magnifica, trova subito ricovero presso un maestro di musica, pronto a trarre il miglior partito dalla poveretta. In seguito, poi, ella accetta l'aiuto interessato di un giovine che la fa studiare a proprie spese, ponendo per condizione ch'ella divenga la sua amante. Gli anni passano; e la ragazza giunge ad essere una celebre cantante, dedita, si capisce, ad una vita che comprende tutti quanti i piaceri. Niccolino s'imbatte nuovamente in lei, e, ostinato com'è a vincer la resistenza che oppone la giovine a' suoi desiderî, — resistenza non solo interessata, ma che inchiude anche un senso di vendetta per il primo vile abbandono, — Niccolino, diciamo, finisce col proporle di divenire sua moglie.

I tre atti, in cui il Rovetta ha diviso la commedia, sono in realtà — come abbiam detto — tre veri quadri. Nel primo, siamo in campagna, e l'azione si svolge nella villa della marchesa Fulvia, la quale pensa ad ammogliare il nipote con una ricca ereditiera; ma egli vi si ricusa, promettendo invece a Dorina di sposarla. Sol-

tanto, però, quando la presenza della marchesa gli offre un'improvvisa e migliore occasione di far valere questo suo desiderio, egli tituba e tace; così che la scaltra vecchia ha buon giuoco per potere iscacciar la povera giovine.

Il secondo quadro ci presenta le figure del maestro Costantini e della sua degna compagna. Essi, dopo averle mangiato i pochi denari che possedeva, cercano anche di sfruttar la infelice Dorina, tentando persino di venderla ad impresari teatrali. È un quadro d'ambiente, questo, che lo scrittore svolgerà poi, più tardi, con la *Baraonda;* ma, intanto, coteste brevi scene bastano a dipingercene efficacemente l'abbiezione. Si capisce, dunque, come Dorina, quando Niccolino — tornato a lei — non mantiene la promessa di sposarla, preferisca d'accettare quella di Luigi. Se non altro cadrà nelle mani di un uomo di mondo, avvezzo a mascherar con finezza di forma i più ignobili contratti.

Il terzo quadro ci trasporta a Roma, alcuni anni più tardi, e precisamente nel quartiere elegantissimo che Dorina è sul punto di lasciar per andare a Napoli per una nuova scrittura. La ritroviamo mutata, coi modi e la eleganza delle dive avvezze agli amanti ed agli ammiratori, che seguon sempre i carri trionfali. Niccolino ormai, invaghito come nei vecchissimi tempi e

per di più geloso, non vorrebbe lasciarla partire, mentre gli altri amanti — quali Luigi ed il giornalista Santanera — non dimostrano per la sua momentanea scomparsa se non un debole rammarico.

Anche questo non è che un quadro d'ambiente. Le scene ci dipingono dei dati luoghi, anzichè caratteri o fatti; e tali condizioni rendono assai difficile la definizione della struttura della *Trilogia di Dorina.*

Chè, se nella divisione delle sue parti si riavvicina ad intenzioni romantiche, la fattura delle singole scene ricorderebbe piuttosto i metodi realisti. Esse non progrediscono in un'ascesa sistematica verso una finalità prestabilita, ma il loro dialogo invece si disarticola con l'indisciplina dei canoni veristi. In ogni modo, appunto per questi ondeggiamenti fra diverse teorie d'arte e tendenze varie, la *Trilogia di Dorina* è, fra le commedie del Rovetta, quella che più d'ogni altra desta in noi curiosità di analisi.

Allo stesso genere appartiene il dramma *I Barbarò*, il quale — e ve lo cercheremmo invano — non ha alcun interesse d'arte. Dal voluminoso romanzo omonimo sono stati tratti cinque quadri, compreso il prologo, che fanno davvero sentire il bisogno dello spazio concesso dal libro; spazio che permette almeno a cotesti

quadri di svolgersi e di estendersi in relazione del numero prodigioso di materiali raccolti. Quei quadri, a scorci sì densi di episodî, si avvolgono, si affastellano gli uni sugli altri con troppa precipitazione.

La tendenza, predominante nel Rovetta, alla visione teatrale l'ha spinto a costruire, nei *Barbarò*, un romanzo così scenicamente tratteggiato, che egli non ha dovuto far altro se non trasportare alla ribalta lo scorcio della narrazione, senza alterarne l'ordine; ma, poichè il romanzo intero avrebbe assunto sulla scena proporzioni troppo vaste, l'autore è stato costretto a tagliarlo a metà; di modo che il dramma termina con la prima parte della narrazione stessa.

In ben diversa maniera, invece, ha fatto Alessandro Dumas con la *Dame aux Camélias*. Perchè, se lungo il suo racconto è stato cosciente degli elementi scenici da esso contenuti, ha nondimeno lasciato che serbasse la sua estensione, per così dire, *orizzontale;* mentre, all'opposto, per la scena, ha drizzato verticalmente le linee che non lo erano ed ha modificato l'ordine della sua esposizione, omettendo tutti i particolari che sarebbero stati per il teatro o troppo numerosi o pleonastici.

Se non che, il trovar bell'e pronti per la scena i principali elementi di una trama già costituita

ha reso il Rovetta incurante di altri mezzi teatrali in ugual modo importanti.

Il teatro ha, è vero, per cardine l'azione; ma, perchè l'urto fra le passioni ed i caratteri non divenga spiacevolmente violento, occorre che dei momenti di tregua si alternino con quelli di tumulto; in altre parole, è d'uopo che intervalli opportuni offrano agli avvenimenti, che debbono succedere ai primi, il tempo di prepararsi.

Anche il dramma storico è retto da simili canoni; con questa sola differenza: che il fatto ed i personaggi su cui si poggia sono veri e non già inventati. Del resto, lo sceglier degli episodî, già tracciati in linea verticale, non sarebbe qui bastevole, come pure per il dramma tolto da un romanzo, a costruire un'azione drammatica; ma bisogna por mente, però, che, a renderla del tutto consentanea alla sua indole, altre condizioni debbono venire osservate. Di qui la necessità che gli scorci, usati dall'autore nel raffigurare avvenimenti od individui, si allaccino con episodî che illustrino in modo ben compiuto e gli uni e gli altri; e l'abilità propria di cotesti architetti del dramma storico sta appunto nel trarre tali episodî, o dalle parti note di un periodo o di un carattere storico, o nell'inventarli con perspicacia e cognizione dei tempi e delle figure.

Ma il Rovetta, scrivendo *Principio di secolo*, ha pensato egli pure a siffatte condizioni? Ce lo dirà un breve esame critico.

La fine del Regno napoleonico, in Italia, è un momento storico che mette a ben dura prova la rettitudine e l'equanimità di giudizio degli scrittori. A qual partito debbono essi prodigare la lode, e a quale il biasimo? Debbono esser partigiani onesti degli Italiani, degli Austriaci o dei Francesi? I tre gruppi, benchè così diversi fra loro, non hanno forse intendimenti altrettanto equi e giustificati?

Il Rovetta, seguendo in questo il Bonfadini, predilige il governo di Eugenio di Beauharnais e converte i Ghislieri ed i Gambarana in cospiratori che sacrificano al partito la loro dignità personale; e così, mentre da un lato ci mostra il Gambarana che, travestito da cameriere del Prina, ne fruga e ne saccheggia le carte, dall'altro non esita a concluder per il tradimento del generale Pino e l'onestà di carattere e d'intenzioni del Prina stesso.

L'azione storica del Rovetta si divide in quattro atti; il primo dei quali ha luogo in un'osteria di campagna, ove, poichè il fiume Lura ha rotto, è costretta a fermarsi una comitiva numerosa, fra cui il Foscolo ed il Rossini. Il Ghislieri e il Gambarana, il primo camuffato da prestigiatore,

si aggirano fra cotesta folla tutti intenti al compimento delle loro brighe politiche; e l'atto è, quindi, vivace e gli elementi storici s'intrecciano con quelli d'invenzione con un'abilità che gli dà il movimento ascensionale voluto dal Dumas.

Il secondo atto ci trasporta a Milano, in casa del Prina. È la mattina del 20 aprile, giorno fissato per la convocazione del Senato; e perciò il Prina ha mandato a chiamar la marchesina Ippolita d'Arco, già sua amante e dalla quale ha avuto una figlia. Essa vive insieme con una sua zia, la marchesa d'Arco Ferganesi, un'austriacante arrabbiata; ed è in tal modo che Ippolita viene a cognizione degli intendimenti del partito e può avvertire con un biglietto anonimo l'uomo amato del pericolo che sta per correre. Ma il Prina mette in non cale ogni avviso, acqueta ogni inquietudine della giovine, ed infine le affida le carte che legittimano la condizione della figlia loro, ed il suo testamento.

Il terzo atto ci conduce, poche ore più tardi, in casa della marchesa d'Arco Ferganesi, dove si trovano riuniti a convegno il Gambarana e il Ghislieri, per indurre il generale Pino, chiamato per prestar mano alla Rivoluzione imminente, a lasciar che si compiano le più atroci vendette contro il Prina e i suoi beni; e il generale Pino, dopo una breve ed apparente esitazione, annuisce

a ciò che gli vien chiesto. Frattanto Ippolita, inquieta e sospettosa dei gravi pericoli che si addensan sempre più sul capo del Prina, tenta d'indagare presso sua zia la verità; ma la marchesa, in una scena veramente bella, cerca di trattener la giovine, lusingandola con mille promesse; poichè ella sa che, alla minima sua parola rivelatrice, Ippolita correrà dal Prina ad avvertirlo della congiura ordita per quello stesso giorno. Invano, però; perchè Ippolita, scoperto il giuoco della vecchia megera e intuita la verità, si svincola dalla zia e si precipita a casa dell'amante.

All'ultimo atto siamo, adunque, nelle stanze del Ministro, ed Ippolita vi giungerebbe in tempo a prevenire e ad impedirne l'eccidio, se egli volesse fuggire; ma il Prina rimane inflessibile. La loro discussione, violenta ed appassionata, è interrotta dalle grida del popolo in tumulto; Ippolita riesce a fuggire e la turba che irrompe nella stanza del Prina ha presto ragione della sua resistenza.

Gli ultimi tre atti del *Principio di secolo* sono piuttosto deboli. Il Rovetta è stato abile nell'innestare un intreccio amoroso al fatto politico; e lo sconosciuto che, secondo anche la storia, porta al Prina un biglietto anonimo in cui gli si consiglia di lasciar Milano, e gli accorti av-

vertimenti, datigli dai suoi segretari e dai parenti, non potevano essere scenicamente meglio sostituiti che dalla sollecitudine di un amore femminile. Ma, se l'impasto risponde ai canoni teatrali, l'attuazione sua lo fa apparire però assai manierato; rivela il mestierante più che l'artista; l'uomo, insomma, che ha sentito il legame della legge, ma che non ne ha estrinsecato tutto lo spirito.

E che l'episodio aggiunto sia superficiale ce lo dimostra il fatto che esso non serve a lumeggiar meglio il personaggio del Prina: la sua figura, che il dramma ha posto in iscorcio, non ha ottenuto invero nessun maggior rilievo da cotesto nuovo elemento. In fondo, sono assai più disegnati i caratteri del Ghislieri e del Gambarana; e, se i travestimenti non rispondono in modo preciso alla realtà loro, ci dipingono almeno, come arma di partito, i personaggi ed il momento drammatico in cui hanno vissuto.

Ai *Barbarò* fa seguito la commedia *Marco Spada*. Marco Spada è un giornalista, direttore integerrimo di un giornale liberale, e perciò nemico di ogni sopruso e di ogni proprio tornaconto. Uomo d'ingegno e di passione, ha attratta l'attenzione di una giovine donna, la marchesa Giulia Dalga, di cui non è il primo amante.

La commedia comincia con una scena di rottura fra la marchesa ed il predecessore di Marco Spada, Vittorio Baraldi. Egli vuole ammogliarsi e viene serenamente a darne l'annunzio alla marchesa, ben sapendo che essa non potrà addurre in campo un affetto che ha già sostituito con un altro. Giulia, tanto per salvar le apparenze, gli fa una scena di disperazione; ma, non appena sola, si affretta a chiamare Marco Spada, che attende nell'ombra del giardino il momento buono per salire da lei. Non già che l'ora serale sia inoltrata, bensì soltanto perchè la marchesa non crede opportuno di introdurre quel liberale sfegatato nel suo nido di conservatori. Marco arriva, fervido di passione; ma l'amore non vince in quella sua natura robusta e sana ogni altra tendenza, ogni altro ideale; sicchè, pur mentre ricopre Giulia di baci, non sa distrarre il proprio pensiero dalle elezioni imminenti e dagli articoli che ha scritto e da quelli che gli rimangono ancora da scrivere contro la lista concordata, di cui fa parte anche l'ex-amico della marchesa, il conte Baraldi. Il dialogo è interrotto da un insolito frastuono nel cortile. La donna, spaventata, manda via Marco Spada precipitosamente; ed egli non è ancora uscito da una porta, che dall'altra appare un gruppo di amici portando a braccia il marito di Giulia, il

marchese Leopoldo, il quale, in un pazzo accesso di gelosia, ha ferito gravemente con un colpo di rivoltella e, in casa di lei, la propria amante, una donna di mala vita. La commozione lo ha lasciato mezzo tramortito, e la scena si affolla di dottori, di ragionieri e di servi che, mentre lo soccorrono, s'interrogano ansiosamente gli uni gli altri sulle conseguenze del truce fatto.

Al secondo atto, siamo nella redazione del giornale l'*Indipendente*. Marco Spada è felice di avere scritto un altro articolo contro i candidati conservatori; ma la sua gioia dura poco, giacchè il tipografo, che gli aveva scontato tutti i debiti, ha venduto il giornale agli avversari politici. Essi lo hanno comprato, e per iscopo elettorale ed anche per impedir che la notizia del tentato omicidio da parte del marchese Dalga si diffonda; ma hanno fatto male i loro conti. Le cambiali di Marco Spada non scadono che fra tre giorni; sicchè egli, per cotesto breve spazio di tempo, rimane padrone dell'*Indipendente;* e lo grida forte ai Baraldi ed ai Balbiani, quando vengono a proporgli delle transizioni, pregandolo a continuar la direzione del giornale; transizioni da cui la sua coscienza ripugna. Quindi, non solo ricusa di restare a capo di un giornale in cui l'opinione sua sarebbe vincolata, ma si mostra

anche inflessibile nel fare inserire nella edizione serale la notizia del tentato assassinio.

L'atto terzo ci riconduce in casa della marchesa Giulia. Ella è pronta a lottar ferocemente, affinchè lo scandalo venga soffocato; e, nella prima scena di quest'atto, la vediamo infatti vendere azioni bancarie per comprare ad alto prezzo il silenzio di chi già conosce od ha anche potuto solo intraveder la verità; nella seconda, mettere in opera tutto il suo fascino femminile perchè, se il processo avrà luogo, Gino, l'amico del marito, che ha assistito al truce fatto, giuri il falso; e, infine, nella scena centrale dell'atto, la sentiremo chiedere a Marco Spada — il quale è appunto venuto a spiegarle come non possa a meno di pubblicar la fatale notizia — di rinnegare l'onestà sua e del suo foglio, rettificando la cosa come non vera. Tuttavia, Marco Spada, pur dinanzi alla donna che adora, non piega, e Giulia lo scaccia.

Ella, pertanto, non vien meno alla risoluzione di salvarsi ad ogni costo; e trova amici così infervorati della sua difesa, che un d'essi coglie perfino un pretesto qualunque per insultare lo Spada. Il duello dovrebbe avvenire; ma Vittorio Baraldi, accorso anch'egli presso la marchesa — e assai più astuto degli altri — capisce subito come il duello metterebbe troppo in vista l'avver-

sario, e consiglia quindi d'aspettar l'esito del processo ed intanto di formare un giurì. Questi darà, s'intende, un giudizio sfavorevole per lo Spada, ed il suo nome ed il suo giornale saranno esautorati. La degna compagnia applaude all'idea davvero ingegnosa, e Vittorio Baraldi, incoraggiato, compie ancor meglio il proprio disegno. Non appena gli amici si sono allontanati, egli, fissando la marchesa negli occhi, le chiede se Marco Spada possegga qualche sua lettera d'amore; e, benchè la donna neghi vivacemente, egli riesce a persuaderla che è d'uopo riaverle, giacchè il giornalista potrebbe farne l'oggetto di un ricatto.

L'ultimo atto si svolge in casa di Marco Spada; gli avvenimenti incalzano e gli sono del tutto avversi. Egli ha accettato di assumere la direzione di un giornale di Roma; ma, se la giuria d'onore gli dà un voto sfavorevole, ogni porta sarà da allora in avanti chiusa per lui. Nè s'inganna; la marchesa ha comprato i testimoni e la loro deposizione contraddirà senza dubbio quanto egli ha pubblicamente asserito. In ogni modo, dunque, l'onestà sua non l'ha condotto che alla rovina; ma non basta, chè un'ultima amarezza lo attende ancora. D'improvviso, un vecchio domestico gli annunzia la visita della marchesa Giulia, che viene a lui deliberata di riconquistare le proprie lettere. Essa finge di

esser pentita d'avere scacciato l'amante, finge d'esser pentita della sua durezza verso di lui — durezza impostale dall'obbligo di salvare la propria condizione sociale — e finisce col mostrarsi inquieta e preoccupata per i pericoli che corre a causa della sua corrispondenza d'amore. Marco Spada che, sulle prime, si è lasciato lusingare dalle parole appassionate della donna amata, intende d'un subito le sue mene, il suo sospetto vile e, nauseato e fremente, la scaccia a sua volta.

Rimasto solo, egli ha un momento di grave e profonda esitazione; quelle lettere potrebbero davvero essergli di un'arma eccellente contro i suoi nemici; ma l'esitazione è breve, chè la sua coscienza di onest'uomo ha il sopravvento e, vincendo ogni tentazione, le brucia. Però calde lacrime gli rigano le gote, mentre le vede distrutte dalla fiamma divoratrice.

Marco Spada è fra le più belle commedie del Rovetta, ed è davvero un peccato che qualche solerte capo-comico non pensi a richiamarla all'onore della scena. La sua struttura è equilibrata ed armoniosa, tanto le scene si svolgono secondo un determinato fine riassunto dall'ultima di esse. Inoltre, se l'edificio sintetico è buono, anche le singole parti possono dirsi eccellenti. Le scene d'insieme, del primo e del terzo atto, quando la marchesa ed i suoi ami-

discutono la situazione e cercan di trionfarne con l'egoismo della gente avvezza a non ammetter l'inesorabilità degli eventi; il finale del secondo atto, allorchè Marco Spada, per evitare il grave pericolo che corre l'onore del marchese Dalga ed il suo amore, trova la forza di sacrificare il proprio sentimento ad un'irremovibile linea di condotta; la scena del terzo atto, fra Marco Spada e Giulia, allorquando ella, scacciandolo, mette a nudo tutta la volgarità dell'anima sua; e poi quella ultima, fra gli stessi personaggi, quando la donna cerca di sorprendere la buona fede del giovine; tutte queste scene, insomma, sono il prodotto di una osservazione molto diretta e molto pronta a coglier le caratteristiche umane, traducendole in un disegno concreto. Tale facoltà d'osservazione, sì agile e duttile, toglie ogni durezza alle linee geometriche dell'edificio drammatico del Rovetta; linee che sarebbero anche più visibili, se fossero più rigide. Rotte, come sono, in più e più punti, il lettore e lo spettatore durano certo assai maggior fatica a ricomporle in una costruzione ideale. Ed è meglio così; l'armatura, che sostiene l'edificio, ci appare bensì solida, ma non tanto massiccia però da togliergli ogni snellezza [illegible]nza.

[illegible]e *Fanny*, in[illegible]ce, non è che una breve

commedia in tre atti, di assai minor valore ed interesse. Madame Fanny, una sarta, ha avuto una figlia da un amore illegittimo; e, abbandonata dal seduttore, ha educato la bambina e, poi, la giovinetta con un affetto appassionato e geloso. Questo sentimento così intenso ed il timore che la rivelazione dell'illegittimità di Adele mandi a monte il suo matrimonio, le ha fatto ognora osteggiare ogni e qualsiasi unione della figliuola stessa. Se non che Adele, al principio della commedia, ci si mostra innamorata di un giovine commesso d'una ditta di stoffe, che è in continui rapporti commerciali con Madame Fanny. Il giovine, a sua volta, le corrisponde onestamente e vorrebbe sposarla; ma la madre, senza nessuna compassione per i due innamorati e per porre anzi un termine al loro amore, parte all'improvviso per Parigi sotto il pretesto di affari, trascinando seco la figliuola.

Il giovine segue Adele a Parigi; ed un bel giorno, Madame Fanny se lo vede apparire nell'albergo ove ella si trova. Fa una scenata ad Adele, la quale, ignorando la presenza dell'amato, casca dalle nuvole e, vinta dall'angoscia da cui vede oppressa la madre al pensiero del suo matrimonio, promette di rinunciarvi. Ma Enrico non vuole a nessun costo che la ragazza gli restituisca la parola data, e, chieste spiega-

zioni al commesso che ha accompagnato Madame Fanny per gli affari del magazzino a Parigi, viene a saper che Adele ha dovuto cedere alle pressioni di sua madre. Allora, senza porre tempo in mezzo, domanda pure spiegazioni in proposito alla sarta; ed essa, piangendo, stretta dalle domande, narra la storia dolorosa e come ella sia in mano dell'uomo già amato, di cui ora compra il silenzio a peso d'oro. S'intende che Enrico non trova nessun ostacolo a sposare Adele; e, con questo, la commedia ha una lieta fine.

Madame Fanny fa riscontro, nel genere, con *La Città di Roma*, poichè in ambedue lo scrittore ha voluto riprodurre un dato ambiente; ma, nella prima, lo studio era assai più compiuto ed anche il tema scelto si adattava meglio ad illustrarlo. Qui, invece, la favola s'accorda poco con l'ambiente; ed offre anzi, in discordanza con le sue tinte grigie e moderne, delle situazioni melodrammatiche di vecchio stampo, a cui lo scrittore si è lasciato andar di maniera; e si aggiunga inoltre che in *Madame Fanny* i precetti del Dumas non sono stati osservati se non in modo assai imperfetto.

Diciamo così, perchè ormai essi sono come connaturati col temperamento rovettiano, tanto da risorgere inevitabilmente in qualunque suo lavoro drammatico anche mediocre.

La commedia *I disonesti* segna certo, sino ad ora, l'apogeo della gloria drammatica del Nostro: bella commedia, vigorosa e ben costrutta, in cui l'autore ha più rigidamente posto in atto i precetti del Dumas. *I disonesti* seguono senza dubbio la voluta progressione matematica, così che una scena genera l'altra e un avvenimento origina un altro avvenimento; ma un siffatto mirabile equilibrio e una tanto lodevole coordinazione di parti vengono raggiunte mercè una maestria che troppo spesso si trasforma in artificio. E la disamina della commedia, del resto nota a tutti, proverà ancor meglio il nostro asserto.

Carlo Moretti, un contabile, ha sposato per amore Elisa Orlandi, figlia di un gaudente ozioso ed egoista, da cui non ha ereditato se non abitudini di lusso od almeno di agiatezza. Carlo Moretti, invece, è poverissimo. Educato in un orfanotrofio e più tardi, poi, costretto a lavorare dalla mattina alla sera in un ufficio, guadagna appena appena ciò che basta per mantenere modestamente la moglie, un bimbo di pochi anni ed il suocero che sfrutta la cauzione versata col vivere alle sue spalle.

La sua inesperienza dei bisogni materiali della vita lo tiene lontano da ogni e qualunque sospetto intorno all'agiatezza di cui egli gode, e crede che

il benessere largo e piacevole della propria casa gli venga tutto dall'abilità della moglie nel saper trasformare i centesimi in franchi, con l'oculatezza ed il risparmio. Ma, pur troppo, la fonte di quel lusso è tutt'altro che pura. La moglie, durante una lunga malattia del marito, vinta dalle strettezze, ha finito col diventar l'amante di un vecchio amico di casa, che ha saputo trarla in inganno con la sua simulata tenerezza paterna. Se non che, ella non ha mai potuto rassegnarsi ad una simile umiliazione morale e materiale e non vi si è, quindi, sottomessa che per forza maggiore. Ed è la muta desolazione della donna che il Rovetta ci dipinge nel primo atto, così come ritrae la giocondità fiduciosa del marito, l'egoismo feroce del suocero e la bonarietà appassionata del benefattore, Peppino Sigismondi. Quest'ultimo, per acquetare la coscienza che gli rimorde, cerca in ogni modo di favorir l'uomo che inganna e si adopra a farlo accettar come cassiere nella Banca di Commercio, al posto di un impiegato infedele, il signor De Fornaris, stato mandato via per essersi appropriato di una somma affidatagli da un amico per pagare una cambiale. Costui, per poterla restituire e quindi salvarsi, ha nuovamente sottratto cotesta somma alla Banca, ove era prima impiegato; di modo che questa lo ha denunziato all'autorità ed il dis-

brigo della sua causa è stato affidato allo stesso Carlo Moretti, scandalizzato dalla disonestà di quell'uomo. Un simile disprezzo per l'impiegato infedele serve a suggellar l'ambiente, in apparenza onesto e sereno, in cui il Rovetta ci introduce. Ma, improvvisamente, ecco che una notizia inaspettata viene a turbar la situazione. Di pieno giorno, nel mezzo della pubblica strada, Peppino Sigismondi è stato assassinato da un ignoto malandrino, e mentre Carlo, colpito dalla triste notizia ferale, non sa che lamentar la perdita di un amico, Elisa invece non fa se non ripetere quasi macchinalmente: « Ed ora, ed ora? », presaga della imminente catastrofe della propria vita e della propria casa.

Questo primo atto è davvero magistrale; diretto, sobrio, efficacissimo. La preparazione alla tragedia finale è fatta senza dubbio con finissima arte scenica. Plauso che, all'opposto, non possiamo accordare così incondizionatamente all'atto secondo. Ma procediamo nella narrazione.

Scomparso il cespite vero di agiatezza, la famiglia Moretti cade a poco a poco nelle angustie economiche. Carlo Moretti, avvezzo ormai com'è a mangiare ed a viver bene, si lamenta con la serva dei mutamenti che sono avvenuti nella sua casa e, in un diverbio, finisce con l'accusarla di rubare. La donna si vendica, facendo sorgere

nell'animo del marito il sospetto della fonte da cui nasceva il passato benessere; sospetto, che gli vien poi confermato dal suocero, che preferisce di andarsene per godere i suoi pochi soldi con la serva, di cui è l'amante, anzichè continuare a stentar la vita col genero e con la figlia. Carlo, in preda all'angoscia, si affretta, allorchè sua moglie torna dall'essere stata a vendere i pochi gioielli regalati dal Sigismondi, ad assalirla di domande febbrili e, non credendo alle sue negazioni, si decide a scassinar la scrivania, ove Elisa tiene le proprie carte, ed ha così la prova del disonore. Allora vorrebbe uccider la moglie; ma, non avendone il coraggio e mal reggendo al pensiero che la gente venga a conoscere la loro vergogna, si risolve ad ingannare ogni diceria restituendo alla famigliuola l'agiatezza di una volta. Tutti dovranno ignorare che la morte di Peppino Sigismondi li ha ridotti a far debiti e a non pagare i loro conti; ed il caso purtroppo lo conferma vieppiù in questa sua determinazione. Un mercante di vestiti e di stoffe, che, per la morte repentina del Sigismondi, non è stato saldato di un conto — che Elisa non poteva, ben inteso, pagare, — torna, dopo essersi presentato altre volte invano, a chiedere di esser soddisfatto.

Carlo non ha neppure un soldo in tasca; ma lì, nella scrivania, stanno chiuse duemila lire che

la signora De Fornaris gli ha, poco prima, consegnate per rimetterle quale diminuzione della somma dovuta alla Banca dal marito; e, di fronte all'ignominia di cui lo ha coperto la moglie, l'idea di un furto che può salvarlo gli appare men grave. Si osi tutto, anzi che esporsi ai sorrisi ironici ed alle insinuazioni brutali di un mercante; e paga, quindi, il commesso col denaro non suo.

Questo secondo atto pecca, sopra tutto, pel modo con cui sono unite le diverse parti, poichè il cemento ne è di soverchio visibile. Quei denari, messi lì da un artificio troppo palese a disposizione di una subita tentazione, le rivelazioni di una serva venute troppo a proposito per isvolgere il filo della commedia sono mezzucci che turbano il nostro ideale di una costruzione teatrale diretta e semplice. Si aggiunga, inoltre, che, anche dal lato psicologico, il movente stesso — e cioè il conto non pagato — ci sembra non corrisponda alla gravità dell'atto compiuto dal protagonista.

Il terzo atto dei *Disonesti* chiude male l'azione. È notte; e, all'Assise, si sta discutendo il processo De Fornaris. Carlo Moretti, che, per rimettere quelle prime duemila lire è stato costretto a sottrarre delle nuove somme dalla cassa della Banca in cui è cassiere, e che poi, trascinato, per far tacere ogni calunnia, continua a mantenere, con denaro non suo, la casa su di

un piede sproporzionato ai proprî guadagni; Carlo Moretti, diciamo, chiamato a testimoniare nel processo del De Fornaris, ha terminato la deposizione con una splendida difesa consigliata da un'indulgente pietà per una coscienza gemella. Senonchè, parlando, gli è di un tratto balzato nel cervello il dubbio che quelle parole, originate dal desiderio inconscio di prepararsi un terreno favorevole, potessero appunto tradire la sua preoccupazione agli occhi del magistrato; e, colpito dal panico, dal terrore di venire scoperto, egli ha deciso di fuggire, lasciando che sua moglie lo raggiunga poi, non appena le sarà possibile.

Tale il sunto della forte, ma troppo breve scena dell'ultimo atto dei *Disonesti*. È lo scorcio audacissimo di una coscienza malata e delle conseguenze che han la loro radice in un carattere debole, sebbene non fondamentalmente pervertito; è la risultanza, come desidera il Dumas, d'una somma di accidenti, disegnati solo però da due uniche scene, — quella capitale del secondo atto e l'altra dell'ultimo fra Elisa e il portiere —; poichè la terza non la intravediamo se non di sfuggita, accorciata com'è da una commozione che avrebbe dovuto esser meglio preparata, e ci stordisce assai più che non ci persuada. In poche parole, l'organatura dei *Disonesti* rammenta la conformazione di un individuo, la cui

testa fosse normalmente proporzionata, il torso esile esile e le gambe corte. Tuttavia, se cotesti difetti di struttura sono di nocumento alla perfezione dei *Disonesti*, rimangono nondimeno una preziosa conferma dei precetti dumassiani, che insegnano a guardarsi dal dividere le somme dei singoli atti, quasi questi avessero principio e fine in se stessi, ed a condurre invece il loro totale ad una somma data dall'intera commedia.

Ai *Disonesti* seguì *La realtà*. Essa ci trasporta in un ambiente borghese di lavoro e di sforzo; lavoro e sforzo non ricompensati però in modo equo dagli avvenimenti. Francesco Quarnarolo, un liberalone sviscerato, provvisto di un po' di denaro, si è unito con alcuni suoi amici — uomini d'ingegno sì, ma poveri — per fondare un'ampia federazione del lavoro che ha per organo un giornale cooperativo *La Conquista*. In breve tempo, i soci, da quattro, sono arrivati a mille; e, così, la federazione ha finito a poco a poco col diventare un vero centro operaio, che ha scuole ed officine.

La commedia comincia con l'elezione di Francesco Quarnarolo a presidente dell'Associazione operaia; e, data la bella votazione, non solo il paese, ma pur anco la sua casa è in festa. Gli amici, cooperatori instancabili del suo ideale, la figlia, la dolce e pura Sofia, e la signora Anna

Santer, maestra, ufficialmente, nelle scuole della corporazione, ma in realtà amante del Quarnarolo; tutti partecipano e godono del suo trionfo, manifestandogli il loro affetto. Una sola persona non divide l'ebbrezza generale: il signor Marino, copista e correttore di bozze nella tipografia del giornale, uomo che la sorte ha duramente provato e che quindi sa, per triste esperienza, come la *Realtà* si vendichi sempre di chi disprezza le condizioni normali della vita. Ed egli consiglia, infatti, Francesco Quarnarolo, di cui ben conosce la natura proclive al sogno, a diffidare di una prosperità che risveglia ne' suoi nemici le peggiori cupidigie.

Ed invero gli avvenimenti gli dànno ragione. I compagni di lotta, che il Quarnarolo credeva fidati, invidiosi invece della sua fortuna e del suo stato, fingono d'aiutarlo e, per iscalzarne l'autorità, si dànno a rinvangare il suo passato. Egli, che è sempre stato un uomo onestissimo, ha avuto però la disgrazia di sposare una donna d'indole viziosa, la quale un bel giorno l'ha abbandonato per andarsene a Parigi ed in altri grandi centri in cerca di fortuna; la fortuna è infatti venuta ed ella ha potuto mandare all'ex-marito, per il mantenimento della loro bambina, una somma di denaro. Questi, ben inteso, ha respinto con disprezzo il dono; ma, nella perfetta

onestà della propria coscienza, non ha serbato nessuna prova del rinvio. Ed è appunto la mancanza di una tale prova contro l'orribile accusa che ora gli vien fatta — di aver cioè costituita la Cooperativa col denaro infame ricevuto — che oggi lo perde. Come difendersi dagli stessi suoi ipocriti amici, che lo rimproverano di un atto sì grave? La bufera è davvero troppo forte per un'indole inerme di contro alle vigliaccherie degli uomini; ed egli rinunzia alla lotta; si dimette da Presidente della Cooperativa dei lavoratori e si accinge a subire tre mesi di detenzione per un processo di stampa.

Nè questa è la sola amarezza. Anna Santer, la sua amante, invece di rimanergli a fianco — amica sua e non della ventura —, obbedendo ad un prete, lo lascia per far ritorno al proprio paese. Si aggiunga poi, come se non bastasse, l'abbandono in cui vien lasciata la figlia, nell'avversa fortuna, per parte del fidanzato. Essa, però, ha una tempra più forte che non quella di suo padre: e, poichè la difesa è impossibile e le condizioni di vita si vanno facendo troppo dure, cerca di indurre — e vi riesce — il padre a suicidarsi con lei, piuttosto che rinnegare la propria coscienza o andare incontro a nuove delusioni. E il dramma si chiude nel momento in cui Francesco e Sofia si accingono ad obliare per

sempre nell'eterno sonno le amarezze di cui fu loro prodiga la vita.

Alla struttura di *Realtà* non si può rimproverare se non uno scorcio eccessivo. Il mutamento d'animo degli amici di Francesco è troppo rapido e non abbastanza giustificato; il Rovetta ha preso troppo alla lettera le licenze teatrali, che trasformano i minuti scenici in periodi di tempo illimitato. Gli avvenimenti, se non dal lato dell'esteriorità teatrale, almeno per la verisimiglianza delle cose, debbono pure avere fra le quinte un logico svolgimento. E questo, qui, manca del tutto; poichè non è già un'onorificenza nuova quella che può accendere odii così violenti. Noi rimprovereremo inoltre al Rovetta d'essersi giovato, per richiamare al proprio paese Anna Santer, del vecchio prete Don Guglielmo Nördel, macchietta veramente troppo patetica in un teatro moderno ed in opposizione stridente col realismo crudo dell'ultima scena. Ma tuttavia, se gli elementi, che compongono l'insieme della *Realtà*, non sono di prim'ordine, bisogna però riconoscere che tale insieme, considerato in se stesso, è davvero eccellente. La presentazione di tutti i personaggi, nel primo atto, procede bene ordinata, logica, diretta e basta a dimostrarci la grande perizia del drammaturgo; un atto lungo di cui l'armonia delle

parti rende però leggero lo svolgimento, giacchè ogni cosa v'è detta, pur lasciando nel pubblico la curiosità degli avvenimenti che seguiranno.

Il secondo atto è condotto con ugual maestria. Accettato il mutamento psicologico degli amici, l'atto stesso ascende alla prossima catastrofe con progressione abilissima, che fa onore davvero alla visione scenica del drammaturgo italiano; ed è altrettanto equo l'aggiungere che la scena in cui gl'ipocriti compagni di Francesco Quarnarolo si svelano, costringendolo ad una dolorosa confessione, è per movimento e per verità e per psicologia di una folla, anche piccola, fra le più belle scene del nostro teatro. La conclusione del terzo atto, per contro, può esser discutibile; e non è difficile che, per il suo verismo, forse non troppo ben accetto ad una gran parte di pubblico, abbia arrestato il buon esito di una commedia che, senza dubbio, avrebbe dovuto viver lungamente nel repertorio teatrale moderno. A noi sembra, invece, che una tale conclusione sia logica; e ne diciamo il perchè. Francesco Quarnarolo, ormai solo ed in procinto di esser chiuso in carcere per tre mesi, sa che nessuna liberazione morale l'attende dopo quella materiale. Che più gli rimarrà, dunque, da fare dopo avere scontato i tre mesi di carcere, esautorato e privo com'è di ogni mezzo di vita? E

sua figlia non è in migliori condizioni di lui. Essa amava un giovine, che la rovina del padre ha reso spergiuro alle sue promesse; e, poichè anche Anna Santer li ha abbandonati, a quale affetto o a quale protezione si affiderà, allorchè suo padre sarà in prigione? Nè la vita materiale le appare sotto auspicii più lieti. Ella non è stata avvezza a lavorare, nè sa lavorare; il procacciarsi il pane quotidiano rimarrà sempre per lei il problema più doloroso e più difficile a sciogliersi.

La determinazione del suicidio deve, perciò, esser subito accettata da due anime che non possono piegarsi a nessuna umiliazione; ma, secondo noi, anche qui il Rovetta si è lasciato trasportare ad uno scorcio eccessivo. La risoluzione tragica è decisa tra padre e figlia con una sola occhiata; ed è certo questo il modo peggiore per imporre al pubblico un fatto a lui ripugnante e di cui può anche disconoscer tutta la nobiltà che vi si asconde. Meglio ancora, diremo che il presentare agli spettatori una siffatta determinazione come frutto di un momento di disperazione è lo stesso che menomarne la serietà. Noi non neghiamo che la discussione tra padre e figlia sul disperato proposito avrebbe potuto correre, al cospetto del pubblico, un ben grave pericolo; ma lo scrittore, che ha osato portar sulla scena

l'esecuzione materiale del suicidio, doveva anche avere il coraggio di esporne nettamente e chiaramente le ragioni logiche e morali.

Il ramo d'ulivo, *Il poeta* e *Le due coscienze* appartengono all'ultimo periodo di lavoro del Rovetta. *Il ramo d'ulivo* è una commedia d'ambiente, di un ambiente singolare, ove cause ed effetti s'intrecciano capricciosamente con le loro leggi normali, rotte o modificate da convenzioni ed usi speciali.

Nella cerchia aristocratica, che il Rovetta dipinge, non sono certo rari i legami amorosi come quello della marchesa Cristina d'Arsoli e del conte Lorenzo Carpaneto, legami che non feriscono troppo palesemente alcun riguardo sociale. Più rara, invece, è la delicatezza sentimentale della figlia della marchesa, Jeannette, che non saprebbe risolversi a sposare il figlio del conte Carpaneto, se i due genitori ed Andrea stesso non la costringessero ad un matrimonio che le ripugna, senza che ne possa confessare la ragione. Essa, una volta sposa, pur amando il marito, non sa decidersi ad esprimergli un amore che la turba, tanto più che la convivenza stretta col suocero e le mene amorose di questi con la madre non le fanno mai dimenticar le cause che le rendono così amara una tale unione. Ma cotesto suo atteggiamento conduce Andrea,

esasperato da tanta freddezza, ad innamorarsi per passatempo di una specie d'avventuriera, mentre Jeannette, a sua volta, finisce con l'accettar la corte di un bellimbusto qualunque, che un giorno, vistala e credutala abbandonata, diventa sempre più audace.

Il marito, che soffre grandemente del modo di fare della moglie verso di lui, si risolve a romper la catena di un'unione, che non è tale in realtà, ed a fuggire con la Principessa Westerby. Jeannette, indovinando un simile disegno di fuga e disperata di perdere Andrea, risveglia in cuor suo la gelosia mostrandogli un biglietto ricevuto la sera stessa dal Monteleone, che gli domanda perdono della sfacciataggine sua; ed Andrea cade, infatti, nel laccio teso e vuole chiedere ragione del supposto oltraggio al rivale. Allora Jeannette, ormai sicura dell'amore del marito, gli confessa ciò che gli aveva taciuto sempre da ragazza: e, cioè, che la causa della loro disunione sta nel legame fra sua madre ed il padre di lui. Persuasa che egli l'adora tuttavia, non ha che una preghiera sola da fargli: « Viviamo soli, in campagna, lontani da ogni ricordo ed adorandoci... »

Il tema, scelto dal Rovetta, era assai leggero e difficilmente, dunque, si sarebbe potuto trarne un dramma rigidamente architettonico. Nè l'autore lo ha tentato; ma si è bensì accontentato di

costruire delle scene che disegnano un dato modo di vita, che illustrano dei costumi anzichè dei caratteri, e che, in ultima conclusione, conducono a sommare più impressioni che fatti. *Il ramo d'ulivo* ebbe un successo effimero; giacchè, infatti, la commedia d'ambiente ha di per sè una monotonia che diminuisce l'interesse del pubblico. L'analisi psicologica dei personaggi non era abbastanza vigorosa da sostituire, con un chiaro ed acuto giuoco di sentimenti e di passioni, il lento movimento esteriore della commedia stessa; così che, sotto qualunque aspetto esso si studi, *Il ramo d'ulivo* è un lavoro scialbo e pigro; è, in altre parole, una commedia la cui finezza ed eleganza si sono ritorte contro l'autore medesimo.

Il poeta, una commedia d'analisi psicologica venuta dopo, è addirittura l'antitesi del *Ramo d'ulivo.* Se non che, è meglio dirlo subito, lo scopo del Rovetta non è stato raggiunto. *Il poeta* avrebbe dovuto esser la satira del letterato decadente, vizioso e profondamente egoista; avrebbe dovuto provare il danno grande portato da una vanità inesauribile, da una iper-coscienza del proprio valore, da un'adulazione chiesta ed ottenuta senza limiti; ma, perchè la figura e l'ammaestramento avessero tutto il loro rilievo, era necessario che il poeta fosse davvero un uomo di valore,

i cui difetti morali sì gravi menomassero le qualità intellettuali, impedendone lo svolgimento. Era necessario anche che l'ambiente si prestasse ad esperienze definitive che dimostrassero tutto il danno di simili difetti; e, invece, che cosa ha fatto il Rovetta? Ci ha dato un uomo come Paolo Sardi, un letteratucolo, il cui ingegno, pure se mondo dalla zavorra di una cultura pretenziosa e falsa, non produrrebbe certo mai nessun frutto buono; la cui vanità è ridicola, sol perchè non ha nessuna ragione d'essere; la cui influenza, infine, è cattiva, non perchè egli sia forte nel male, ma bensì perchè essa opera su gente tanto debole ed ingenua da subirla.

Infatti, Giulia ed Anna non sono se non due povere creature, moralmente deboli e, intellettualmente, incapaci di una critica vera, che si lasciano sedurre dal suono delle belle parole di Paolo e non dal significato che hanno; poichè, nella loro vita monotona, la prosa melodica del letteratucolo viene ad esser come una distrazione. Giulia, una donna sensuale che il marito abbandona per gli affari, si lascia affascinar dall'uomo appunto attraverso a cotesta sensualità; Anna, all'opposto, più fine e sentimentale, ama in Paolo il poeta, che si foggia nell'immaginazione sua e non quale è in realtà. E, quasi che queste due misere figure femminili non bastassero ad

esprimere l'auto-suggestione della donna di fronte, non già allo scrittore miserrimo, ma all'uomo, il Rovetta vi aggiunge la cameriera, che egli seduce pure col ritmo delle sue pagine. Invero, mentre l'autore, da un lato, poneva una discussione di singolare importanza, dall'altro poi ha fatto quanto era in suo potere per distruggerne ogni e qualunque interesse. Nè basta; ma sembra aver messo in opra ogni mezzo per diminuire anche l'armonia della sua commedia; commedia, che avrebbe potuto essere un buonissimo lavoro, ricco d'osservazione e di verità, sol che Paolo non avesse raffigurato un tipo speciale. Così, l'aver dato al protagonista una grandezza fuor di natura ha finito con lo spostare le proporzioni dell'opera rovettiana. Occorreva, invece, che l'autore avesse immaginato la figura di Paolo in rapporto ad una visuale normale, ne avesse fatto un poco di buono, che alle proprie arti di seduzione avesse aggiunto anche quella della letteratura; e la commedia avrebbe avuto allora verità nei particolari non solo, ma anche nella sua forma generale. E non ci si venga a dire che le nostre osservazioni sono il frutto di una critica soggettiva: giacchè il titolo generico della commedia prova che, nel pensiero dello scrittore, l'individualità di Paolo doveva in realtà incarnare un dato tipo.

Non ci rimane, dunque, che deplorare come il Rovetta non sia riuscito in una di queste due cose: o ad elevarsi sino alla creazione del tipo voluto, o a mutare, col titolo, anche le intenzioni del tema, limitandosi ad una sfera modesta; e noi saremmo stati per questa seconda forma. La commedia, ben costruita, dritta, limpida e senza artifici, svolge scene ed anche situazioni interessanti, qui sprecate, perchè troppo presto il pubblico si accorge che le cifre falsificate tolgono ogni possibilità di fare un calcolo preciso.

La più recente produzione del Rovetta, *Le due coscienze*, venne rappresentata lo scorso inverno, ed è, fra i molti suoi lavori teatrali, quello che più ci rammenta i *Disonesti* e la *Realtà*. Qui, l'avvenimento torna a primeggiare; mentre dello studio d'ambiente, in cui si era indugiato nell'ultimo periodo di tempo, si preoccupa ora assai meno. E qui torniamo pure ad un dilemma morale, anzichè sentimentale.

Catone e Silvio sono due fratelli; il primo dei quali ha sempre avuto per ideale una condotta rigidamente ligia alle norme esteriori della società. Questa — checchè ne pensi Alessandro Dumas — non consente di sposar la ragazza che si è sedotta e vieta di ricordare, nella maturità degli anni e nell'esercizio di una profes-

sione seria, i peccati di gioventù; poichè, per obbedire ad un tal precetto, Catone, dopo averne avuto un figlio, ha respinto la ragazza Anna Stöber. Quindi, passati alcuni anni, ha sposato una donna degna sotto ogni rispetto — secondo le convenienze sociali — d'esser sua moglie, ed è divenuto il direttore di un grande Istituto di educazione a Fiumalbo. Anna Stöber, venuta dopo l'abbandono a Lugano in cerca di lavoro, è accolta come maestra di musica nell'Istituto stesso del suo antico amante; giacchè, per le ristrettezze in cui si trova, non può certo ricusare quel suo meschino aiuto. Tuttavia vuol vendicarsi e pone in opra, quindi, ogni mezzo per innamorarne il fratello; ma a poco a poco, però, vinta dalla passione, finisce col dare ad Andrea — che si è alla sua volta perdutamente invaghito di lei — tutta l'anima sua. Per mala ventura, il sentimento intenso del giovine è di assai breve durata, e, in un soggiorno estivo a Zermatt, egli s'innamora di una signorina americana: Elisa Kennedy. Il matrimonio potrebbe farsi facilmente; allorchè Anna, benchè rassegnata a tutto, si lascia sfuggire che sta per esser madre. La notizia turba Andrea; tanto, che, dopo brevi esitazioni, egli si risolve a compiere il proprio dovere verso la creatura sua e verso l'amante. La sposerà, mandando a vuoto i disegni matri-

moniali con Miss Kennedy; ed invano il fratello gli porrà sott'occhio tutte le convenienze sociali che hanno diretta la sua vita, evitando naturalmente di rischiararlo sulla sua propria condotta. Andrea ha un sentimento della responsabilità personale più alto di quello che gl'impongano i rispetti mondani; e, nonostante ogni consiglio, risolve di sposare Anna. Allora Catone invoca, ad insaputa di Andrea, l'aiuto della giovine, avvertendola del danno morale che verrebbe al fratello dall'unione con lei e la scongiura a non accettare. E perchè la donna, offesa nel suo orgoglio passato e presente, non intende di piegarsi, egli la minaccia di rivelare ogni cosa al fratello. Ma non ha bisogno di farlo; la verità gli si rivela direttamente, senza intervento altrui. Il matrimonio è stato ormai risoluto. Andrea è andato a Milano a scegliere un appartamento per la sua famigliuola ed Anna l'aspetta nel suo quartierino a Lugano. Se non che, invece di lui, ella si vede apparire dinanzi, con sua grande sorpresa, il fratello Catone, che viene a tentare un ultimo sforzo per convincerla. Nel bel mezzo della spiegazione, ecco entrare il fidanzato; il quale, dalle parole udite, capisce o, meglio, indovina..... ciò che ancora gli restava da indovinare; e, con grandissimo stupore di Catone, attira a sè Anna, baciandola teneramente quasi

volesse ricompensarla di quanto ha sofferto a cagione di suo fratello.

Abbiamo detto che l'atto di Andrea meraviglia Catone ed aggiungiamo che meraviglia pure altrettanto il pubblico, non già perchè la commedia non dovesse logicamente aver siffatta soluzione, ma perchè vi si arriva troppo presto e, cioè, con una rapidità precipitata, che ormai, però, non ci riesce più nuova nel Rovetta. La fretta del giovine a concludere è troppo grande e non è umana, poichè l'uomo più avvezzo ad operare secondo un proprio debito di coscienza non può a meno, dopo una tale rivelazione, di provare un istante di esitazione.

Il Rovetta, con questo suo scorcio, a cui noi mal sappiamo adattarci, ci ha tolto il piacere di una bella e patetica scena fra Andrea ed Anna; scena, in cui egli dovrebbe arrivare al perdono a traverso la persuasione ponderata che la donna è stata più vittima che non colpevole. Per trovare il modello di una situazione, se non uguale, certo molto consimile, il Rovetta non aveva da fare altro che ricordar *Denise* del Dumas, il quale appunto ha interposto tutto un atto fra la confessione di Denise ed il suo matrimonio con André. Ed il Rovetta, invece, per far accettare ad Andrea una pillola di così difficile digestione — come quella di scoprire che il seduttore di

Anna è il suo stesso fratello — e per vincer la ripugnanza di una consimile promiscuità, non pone fra il dialogo di Catone ed Anna ed il perdono di Andrea se non l'intervallo di poche battute!.....

Si può dire, dunque — senza paura d'esser tratti in inganno — che il terz'atto delle *Due Coscienze* è altrettanto debole quanto è buona invece la costruzione dei primi due. Certamente, oggi, col teatro rovettiano, siamo dinanzi ad una compagine un po' uniforme. Sicuro com'è, che il pubblico pretende una data miscela di scene e di effetti, ed avvezzo ormai, per lunga consuetudine, a somministrarglieli secondo la formula voluta, egli medesimo ha finito con l'abolire ogni imprevisto dalla costruzione del suo teatro. Qua e là spunta, è vero, una maggiore scioltezza importata dalla drammatica nordica, ma la tessitura del Dumas dai piani simmetrici prevarrà pur sempre nello spirito ordinato e quadrato dello scrittore italiano. Nelle *Due Coscienze*, ad esempio, ogni scena potrebbe proprio trasformarsi in una cifra che si aggiunga ad un'altra e che prepari, strada facendo, l'addizione finale. Nel primo atto, l'intesa fra Elisa ed Andrea conduce, nella scena seguente, alla sua freddezza con Anna e, quindi, alla logica rivelazione della poveretta intorno allo stato in cui si trova; ri-

velazione, strappatale in gran parte dall'inconscio sforzo che fa per iscuoter quell'indifferenza. Nel secondo atto, il colloquio tra i due fratelli e la ostinatezza di Andrea a non venir meno a ciò che, dopo la confessione di Anna, ritiene un suo imprescindibile dovere, porta naturalmente alla scena tra Catone ed Anna, in cui il primo tenta di commuovere la donna per il bene di Andrea. In ultimo luogo, poi, la ripulsa di Anna conduce Catone, nel terz'atto, a ritentare una seconda volta di persuaderla; ed a questa si allaccerebbe con assai bella efficacia la scena di cui abbiamo tracciato purtroppo il solo disegno ideale.

La distribuzione felice delle parti non costituisce solo la bontà di un' opera drammatica, giacchè essa poggia anche su altri due elementi: e sulla struttura dei caratteri e sul dialogo. Nell'arte drammatica, così come nella vita, il fatto non sta da sè e l'uomo vi opera in prò o contro; cioè a dire, accetta l'avvenimento o lo combatte. Se non che, nella vita, l'individuo accetta o combatte fatti anche del tutto diversi dalla propria

indole e dal proprio temperamento: e non è raro il caso, in cui la disparità fra uomini ed avvenimenti posti a confronto è così grande, che l'uomo debole è costretto ad un'aspra battaglia, mentre quello energico e dispotico deve, pur contro sua voglia, piegarsi ad una sottomissione assoluta. In arte, all'opposto, sta all'abilità del drammaturgo di sceglier casi e personaggi che, entrando in una data cerchia, diano un ispeciale rilievo al determinato carattere di un individuo. Così, ad esempio, si porrà in lotta una natura avara contro il godimento della ricchezza, o contro un amore che la spinga a sacrificare il proprio denaro od i proprî sentimenti. Questo rilievo, allorchè è perfetto, costituisce la commedia di carattere; ma quando, invece, i casi della vita siano troppo discrepanti dalla natura degli individui che li vivono, allora si avrà o il teatro romantico, che ammette la disarmonia e l'alea di ogni avvenimento, oppure il teatro di pensiero, il quale tenta di fondere insieme elementi eterogenei e individui in urto con loro, con un processo ideale d'apostolato o di tesi risolta.

Ora, l'autore dei *Disonesti* non ha una linea d'azione rigida nel genuino senso della parola; e pur tuttavia, nel suo insieme, quello rovettiano può chiamarsi un teatro di carattere: poichè, in generale, psicologia e fatto s'illuminano felice-

mente a vicenda e s'intrecciano in un'armonica dimostrazione.

Nella *Città di Roma*, — lavoro che è davvero l'inizio del teatro di Gerolamo Rovetta — ogni avvenimento concorre a provarci come la natura di un mercante debba in maniera fatale vincere ogni sentimentalità; tutt'all'opposto della *Trilogia di Dorina*, ove — il lettore lo rammenterà — abbiamo notato dei materiali romantici; di modo che i diversi caratteri debbono necessariamente esser tracciati con assai minore omogeneità. Il disegno preciso e logico riappare poi con *Marco Spada*, in cui la natura del giornalista integerrimo, avvezza ad una ferrea disciplina di passione e d'azione, si manifesta chiara e precisa di contro alle vicende adatte a lumeggiar meglio le sue lotte e le sue vittorie.

I *Disonesti* e la *Realtà* sono senza dubbio le due commedie più tipiche del teatro rovettiano; l'una per l'accordo perfetto tra l'indole dei personaggi ed il genere degli eventi, l'altra per la perfetta unione fra la psicologia di Francesco Quarnarolo e le vicende o, diremo meglio, le peripezie della sua vita che ci fa vedere, come risultato, l'utopista alle prese con la realtà; accordo ed unione che sono, invece, del tutto mancate nel *Poeta*. La figura del protagonista è troppo miseramente esigua per significare in

modo tipico lo sfacelo di tutto ciò che avvicina, e di qui la sproporzione tra l'individuo e gli avvenimenti che origina, o contro cui si dibatte; il che non avviene neppure col *Ramo d'ulivo*, commedia di costumi dall'intreccio poverissimo e dai caratteri fiacchi e scialbi.

Invece, con le *Due coscienze* ci ritroviamo di fronte ad un personaggio tipico e, quindi, come nelle migliori commedie del Rovetta, l'azione e la reazione, fra il personaggio e le vicende del dramma, sono scambievoli e strette, così che ogni fatto giova a significare il prodigioso egoismo di Catone, ed a disegnarci la sua grossolana onestà che si ferma al lato materiale e non va sino allo spirito della giustizia.

Senonchè, un tale predominio del fatto stesso sul personaggio dà ai protagonisti del teatro rovettiano non poca gravezza.

Così i Marco Spada, i Francesco Quarnarolo, i Carlo Moretti non hanno troppa vivacità; si direbbe quasi che aspettino dal di fuori ogni impulso. Essi operano lentamente e con cautela, attendendo dall'avvenimento il lume definitivo; sono individui bonari che amano una vita comoda e che, in fondo, sperano nel quieto vivere e nel buon pranzo. Lo stesso Quarnarolo, che pure è, a paragone degli altri personaggi rovettiani, un poeta ed un utopista, non si preoccupa se

non di prepararsi e di godersi una vita serena e piacevole; talchè, nella rovina assoluta di ogni speranza morale e materiale, egli si piegherebbe, all'opposto della figliuola, anche ad accettare il denaro mandato dall'amante che lo ha abbandonato. Così pure Carlo Moretti, nei *Disonesti*, si risveglia dal suo bel sogno che l'agiatezza possa ottenersi mercè un modesto stipendio di impiegato, sol perchè il pranzo è diventato cattivo ed il caffè lungo.

Ora, si giudichi quanto più pedestri ancora debbano essere i personaggi secondari, nell'opera drammatica del Rovetta, quando si sa — e lo si è dimostrato — che anche le sue figure più elette non hanno se non dati comuni.

Nonostante la sua preferenza per la commedia di carattere, l'autore non usa mai, come Plauto e il Molière, d'inchiudere in un sol personaggio tutta intera l'azione drammatica, ma vuole bensì, come già il Goldoni, che l'intreccio giovi a lumeggiar meglio un numero più grande di individui; vuole, quindi, che il quadro si allarghi e divenga più vario.

Le donne del teatro rovettiano — che appartengono appunto quasi sempre a cotesta classe di personaggi secondarî — hanno per lo più intelligenza ed anima mediocri e meschine e, al pari dei Moretti e dei Quarnarolo, prediligono la vita

facile. Sono nature voluttuose, pronte ognora a qualsivoglia transizione pur di poter usufruire di godimenti materiali.

Così Giulia, l'amante di Marco Spada, non volendo perdere, nè per sè nè per il marito, l'alto stato sociale in cui si trova, rinunzia ben volentieri al capriccio per il giornalista; così Dorina, dopo aver conquistato una vita artistica, ricca di compensi e di soddisfazioni, è felice di abbandonarla per divenir la moglie di un povero essere come il marchese Niccolino; Elisa Moretti, natura sensualmente non depravata, cede tuttavia ai desiderî spregevoli di un vecchio per appagare il proprio debole per il lusso e le comodità della vita; ed Anna Santer, infine, l'amante di Francesco Quarnarolo, non è se non una natura egoista e gretta, una donna che cede più all'utile proprio che non ad una nobile esaltazione. Si hanno però, fra questi personaggi devoti al loro benessere, anche alcune eccezioni e tra queste citiamo, ad esempio, Sofia Quarnarolo e Jeannette Carpaneto. Se non che, una o due figure in un'opera teatrale così voluminosa sono ben poche davvero.

***

Le aspirazioni meschine di cotesti esseri mediocri debbono necessariamente esser tradotte in un linguaggio che meglio si attagli loro. I personaggi del Rovetta vivono rannicchiati in piccoli ambienti e chiusi nelle loro abitudini borghesi; sono fanciulli-vecchi che non conoscono la vita se non per l'esperienza che ne hanno fatta; così che la loro orbita di pensiero è assai angusta e il loro cervello non ha duttilità di passar dal particolare al generale, nè alcuna rapidità di osservazione. Per lo più non leggono e quindi non li sentiamo mai discutere nè un libro, nè un'opinione, ma li vediamo bensì giudicare, con sicurezza e con competenza, del meccanismo di ogni fatto.

Catone Arcangeli ha mille ragioni, allorchè suppone i legami mondani infrangibili da chi voglia godere la considerazione ed il rispetto sociale; Carlo Moretti parla con perfetta conoscenza della colpa commessa dal signor De Fornaris e sa distinguere con molta precisione l'atto disonesto da quello che non è tale. Se non che, quando la questione si fa astratta e più complessa, egli

finisce con lo smarrirvisi. In generale — curioso a dirsi — tanto dal lato materiale, come dal lato simbolico, i personaggi del Rovetta non ci appaiono mai capaci, ad esempio, del più semplice calcolo aritmetico senza avere in mano la penna e, sott'occhio, la carta ed il calamaio. Il Quarnarolo si sa innocente, ma, a corto di prove, non riesce a dimostrar col solo raziocinio l'intemeratezza della propria vita e di aver respinto il denaro; e, anche quando un individuo come Marco Spada è dotato di maggiore intelligenza e la sua mente è perciò più atta a generalizzare, la rigidità di coscienza lo porta tuttavia a rimaner devoto al fatto concreto.

È chiaro, pertanto, che un linguaggio sì povero d'idee sia ad un tempo povero di parole; giacchè partendosi dal principio che due e due fanno immutabilmente quattro, la discussione, non che continuare, non può neppure essere iniziata.

In ogni modo, però, il dialogo rovettiano non potrebbe mai non esser breve e stringato, per l'indole stessa del suo teatro, tutto a scorci violenti, e nemico d'indugiarsi in lunghe battute. Ma non è men vero che, spesso, egli ha dato a' proprî personaggi il sustrato migliore per iscusare e, anzi, richieder come necessaria la sobrietà: personaggi tanto lontani da ogni ricchezza di pensiero, da non usar mai se non le

parole indispensabili a chiarir la situazione al pubblico.

Per farsi un'idea più chiara di un dialogo così conciso, bisogna porlo a confronto con quello del Dumas. In tutto il teatro del grande francese, sia che si commenti un fatto sino alla sua più lontana ed astratta interpretazione, sia che una dissertazione morale fiorisca spontanea da pochi vocaboli iniziali; in ogni modo, sta il fatto che i personaggi pronunziano ben raramente una battuta che non abbia le proporzioni di un monologo. La qual cosa ci dimostra come nel Dumas l'apostolo vinca spesso la mano all'artista, almeno in quanto concerne l'estrinsecazione formale de' suoi lavori; tanto vero, che, parendogli di non potere spaziare a modo proprio nel teatro, si è affrettato a procacciarsi un campo indefinito, scrivendo le sue prefazioni.

Si capisce che degli uomini, preoccupati solo e sempre di cose ben mediocri, non abbiano il vezzo di esser troppo loquaci e, ancor meno, di esprimersi elegantemente. Il Dumas, trattando appunto la questione dello stile teatrale, era di parere che, di stile, non bisognerebbe mai farne. Questo in teoria; se non che, all'attuazione pratica, egli ci ha dato sempre dei personaggi che parlano un linguaggio perfetto. Il Rovetta, invece, non si è curato mai di esporre le proprie

teorie in proposito; ma, praticamente, ha prestato ai suoi personaggi una lingua conveniente al loro stato ed alla loro educazione. Ed infatti, come si può supporre che gente, la quale non pensa se non al proprio mestiere ed a sbarcare il lunario, possa far uso di parole astratte o figurate? Nè basta; ma si ripensi inoltre che la linea scenica, cara al Rovetta, è in pratica lo scorcio. Ora, per giungere rapidamente ad un simile risultato prospettico, è d'uopo che, nella battuta, nulla fermi troppo a lungo l'attenzione dello spettatore, che è al tempo stesso anche uditore. Qualunque colorito, nella battuta, è un'interruzione; qualunque bellezza di stile o di vocaboli è, quindi, severamente vietata nel dialogo del Rovetta; ma non per questo esso è sciatto o noioso. L'autore sceglie per i suoi personaggi le parole più adatte e l'abile scelta ci interessa e ci compensa della loro grigia apparenza. Che cosa importa se le parole siano umili, purchè vengano ispirate da un impeto di commozione? E lo scrittore è, inoltre, abilissimo nell'accoppiamento delle parole; così che esse non ci appaiono disposte a caso in questo o in quell'ordine, ma ci portano ad un effetto già divisato.

Concludendo la disamina del teatro del Rovetta, noi dovremmo definirlo il lavoro più convenzionale, rivestito, a un tempo, dall' apparenza più

grande di verità. Ogni cosa, infatti, v'è distribuita, organata, costrutta per giungere a darci l'impressione del vero. Noi sappiamo che cotesto vero è nell'animo e nel pensiero e nella coscienza dell'artista; ma sappiamo pure che la sua più grande preoccupazione è di modificarlo e di accomodarlo secondo certe sue linee artificiali. Perciò — staremmo per dire — l'ingegno rovettiano e l'uso che egli ne fa potrebbero assomigliarsi alle abitudini di osservazione di chi, benchè dotato di vista acutissima, trovi tuttavia opportuno di mettersi occhiali speciali per veder cose e uomini in un dato modo determinato. In fondo, il suo meccanismo teatrale è assai angusto; più lo si studia, e più ci convinciamo che il nostro scrittore può usare di un numero grandissimo di restrizioni su di un terreno scenico di sua natura già limitato.

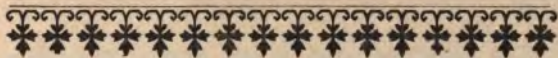
Curioso a dirsi; i più eccelsi costruttori teoretici di leggi teatrali, quali il Dumas, sono poi i primi a violarle; e il drammaturgo francese, infatti, non esita a venir meno agli scorci teatrali con la lunghezza delle sue battute e con le sue dissertazioni. Egli sembra, così, di non rammentarsi mai che, nel teatro, una soverchia profondità di pensiero può esser di danno; chè la drammatica è un'arte veramente rappresentativa in cui tutto deve rimanere alla superficie. È,

quasi diremmo, l'arte di esser mediocri; e per questo si è più volte voluta chiamare un'arte secondaria. Ma, in verità, non è tale. Il drammaturgo deve mostrarsi mediocre, nascondendo però l'improbo e continuo conato che si è imposto per non esserlo, nè nella forma, nè nella sostanza. Il togliere ciò che è esuberante, l'attenuare ciò che è di troppo, ed, infine, l'imbellettare ciò che ha un colore naturale; e, dopo tutte queste manipolazioni, creare un lavoro in cui pulsi un sangue rosso e vivo, non è certo uno dei compiti meno ardui.

Ma il Rovetta v'è egli del tutto e sempre riuscito? Il suo lavoro obbedisce, come abbiamo veduto, per così esprimersi, ad una vera disciplina teatrale; sicchè, troppo ligio ai canoni drammatici generali e più che felice, anzi, di non violarli, ha finito con l'ischeletrire di propria scienza le sue facoltà in un telaio angusto, di una rigidità quasi esagerata. E che le abbia ischeletrite, tanto da far sì che lo spettatore non senta spesso fluire in loro un sangue ricco e vivace, è anche possibile, com'è pure possibile che il suo teatro sia molto esteriore. Il teatro ideale è purtroppo ancora di là da venire, e sarebbe forse ingiusto il pretenderne proprio dal Rovetta la attuazione. Ma, appunto perchè egli ha perfetta sicurezza nell'esplicare i metodi del teatro pre-

sente e una chiara visione delle sue condizioni, noi possiamo lamentare che il sottostrato dell'opera sua appaia deficiente di una grandezza che può esser velata, e che pur tuttavia non dovrebbe mai mancare. Questa la ragione per cui il suo lavoro non ci lascia sempre soddisfatti; cosicchè ci troviamo perplessi dinanzi ad un'opera di cui non possiamo disconoscere i meriti reali, ma per la quale non possiamo nutrire un'ammirazione incondizionata. Ci sentiamo inquieti, quando non l'ammiriamo abbastanza, e inquieti pure quando ci lasciamo trasportare da un'ammirazione che ci sembra infondata. È alla forma che è stato sacrificato un pensiero animatore; o il pensiero animatore stesso è egli mai esistito (1)?

(1) Mentre queste nostre considerazioni erano in corso di stampa, il Rovetta aggiungeva alla lunga serie dei suoi lavori teatrali una nuova produzione: *Romanticismo;* ed è tale appunto la ragione per cui essa non fa parte di questa nostra disamina.

CONCLUSIONE

CONCLUSIONE

Noi abbiamo voluto riunire, in questo volume, i cinque scrittori che oggi, forse, rappresentano meglio l'opera romantica in Italia; scrittori intorno a' quali ferve operosa una vera pleiade di altri letterati, di cui non pochi avrebbero potuto certo trovar posto nella nostra rassegna. Ma perchè porre a lato dei nomi maggiori quelli che, in fondo, non appartengono se non alle stesse categorie che già siam venuti fin qui studiando nei loro precipui rappresentanti? Quale interprete migliore, ad esempio, del Fogazzaro per il romanzo sociale-filosofico? Le modificazioni, portatevi dal Butti, non entrano forse nell'indole di quei lavori che han per loro fondamento il pensiero? Lo stesso dicasi pure per i De Roberto ed i Capuana, cultori come il Verga del romanzo di costumi.

Tali categorie sono di una grande importanza per il nome che le riassume e, diremo così, quasi le incarna; non solo, ma conseguono anche lo scopo di affratellare scrittori assai diversi, forse, fra loro per misura d'ingegno; ma congiunti dal fatto che essi, quali derivati da capo-stipiti determinati, hanno la tendenza a svolgersi secondo un dato indirizzo e verso una precipua meta d'arte.

Badiamo, però; chè questa definizione implica uno schiarimento. Non bisogna, cioè, arrischiarsi a voler significar la natura dei cultori dell'arte, senza indagare in modo preciso quale veramente sia l'arte stessa che essi coltivano. Se non che non possiamo nasconderci quanto l'indagine sia di ben difficile soluzione; tanto che i Winkelmann, i Lessing, gli Hegel e molti altri ancora, sono stati impotenti a darci una soddisfacente definizione dell'arte. Ma, ben si comprende sino ad un certo punto, com'essi non abbian potuto toccare la meta perseguita. Hanno voluto catalogarla, ed essa sfugge, invece, a ogni e qualunque categoria; hanno voluto imprigionarla in date formule e canoni, e non pensavano che essa si ribella a qualsiasi vincolo; poichè l'arte è come il sogno: un'illusione. Nell'una, come nell'altro, le creature e le cose costruite non sono reali, eppure tanto la prima quanto il secondo pog-

giano sulla stessa realtà, ricostruendola però a nuovo e modificandola. Soltanto, — e questo è di capitale importanza — l'arte si distingue dal sogno perchè è un arbitrario e, quindi, artificiale aspetto del vero.

L'artificio; ecco, infatti, in che l'arte si esplica, dandoci la riprova della propria essenza convenzionale. Che verità ha, chiediamo, una statua in cui i nostri tepidi tessuti carnosi sian rappresentati dal marmo glaciale? Parimente, provate a seguire la rotondità o ad introdurre la mano nella profondità di un oggetto dipinto e sarete presto edotti sulla forza illusoria della pittura. Nell'opera d'arte, dunque, noi ci muoviamo in un mondo chimerico, ove materiali, proporzioni e rapporti, tutto è fittizio. Non solo; ma, andando più oltre, dobbiamo anche ammettere come sia per una pura e semplice convenzione che si è spinti a credere alla realtà del mondo ambiente; poichè sappiamo che i nostri sensi non ci dànno la vera natura degli oggetti, sebbene, per una specie di consenso universale si sia concordi nell'affermar che da ogni fatto, di cui ci è ignota l'essenza, risultino altri determinati e generali fenomeni.

E, se la rappresentazione, che si è consentanei nel chiamare reale, è di per se stessa tanto incerta, immaginiamo poi quanto più vacua ed inesistente debba appunto esser l'immagine di co-

testa stessa rappresentazione. Così, in fondo, si potrebbe benissimo applicare ad un tal caso le parole del Taine e dire che « l'opera d'arte altro non è se non un'allucinazione vera ».

Ora, quale sarà mai il compito dell'artista dinanzi ad una simile immagine, perchè egli possa chiamarsi un vero cultore dell'arte? Ammesso l'artificio dell'opera d'arte, egli dovrebbe poter spaziare a proprio talento e secondo la propria indole nella regione dei fenomeni astratti; e, ammessa, inoltre, la fenomenologia del mondo ambiente, egli non dovrebbe avere alcun dovere di sudditanza verso una realtà tanto fuggevole.

Se non che dobbiamo rammentarci come sia già stato convenuto dall'universale di ritener quali assolute le nostre sensazioni; e, cioè a dire, non sappiamo, ad esempio, se la vera natura del suono giunga a noi per mezzo dell'udito; ma è bensì assodato che essa è una per ogni orecchio aperto a riceverla. La comunicazione dell'artista col mondo esteriore resta, così, indiscutibile; anzi è di tanto maggiore di quanto più fine è il suo sistema nervoso; sicchè, percependo la realtà, rimane, diremo, suddito di essa e non può a meno di tradurla nell'opera d'arte, che è quindi una continuazione del vero.

Posta così la questione, è assai più facile il desumere quale sia la vera funzione del critico,

che è quella di rammentare agli artisti i limiti da non oltrepassarsi, avvertendoli dei pericoli in cui potrebbero cadere per un eccesso di soggettivismo; senza però, si capisce, incorrere lui medesimo nel difetto che biasima negli altri.

L'arte riposa sulla riproduzione della realtà e, poichè ognuno è concorde nel considerar come reali gli esseri e le cose che cadono sotto i nostri sensi, il critico non deve dimenticare che l'opera d'arte ha da attenersi ad un disegno armonico della cosa o della persona prese a riprodurre. Tuttavia, obbedendo a tali norme in maniera troppo assoluta, l'artista andrebbe certo incontro ad un diverso, ma non men grave errore; e, cioè, la riproduzione fotografica del vero; sicchè, anche qui, il critico deve fondare sempre il proprio giudizio su di una base siffatta. L'artista non è tale se la sua visione non s'eserciti con libera scelta sull'oggetto; la macchina fotografica traduce con ugual fedeltà, dando loro una stessa importanza, tutte le parti di un paesaggio o di una figura, mentre l'artista, involontariamente o no, deve vedere in modo parziale, lasciando nell'ombra le parti che gli paiono, o sono, per lui secondarie. Il suo singolare sguardo rivolto ad un dato oggetto, pur senza alterarne le linee, ne modifica l'intera fisonomia e, dall'altro lato, concede che la personalità dell'artista non

rimanga, come appunto accade per la macchina fotografica, passiva dinanzi al vero.

Se i critici ponesser mente a simili canoni, non s'indugerebbero tanto in questioni bizantine, nè andrebbero biasimando l'idealismo dell'uno e il materialismo dell'altro; ma si accontenterebbero bensì di chiedere a se medesimi in quali termini ed in quali proporzioni l'opera d'arte sia fedele alla natura. Essi non esigerebbero più, allora, se non una fedeltà assoluta in rispondenza al disegno generale, considererebbero quella relativa come dovuta al temperamento artistico particolare e sarebbero quindi felici che questo esistesse. Invece, pretendendo ben altro, secondochè soglion fare, cadono a loro volta in quello stesso e gretto soggettivismo da cui dovrebbero tanto guardarsi. Un critico, degno di tal nome, dovrebbe ricordarsi che la propria personalità deve rimanere estranea al giudizio, non essendovi per lui predilezione alcuna e dovendo solo rispettare la natura ed il temperamento dell'artista.

Il critico, per contro, non pensa se non ad atteggiarsi più o meno bellamente a Minos e giudica e manda.... secondo che avvinghia, ritenendo tuttavia, nella stretta intimità del proprio pensiero, che il suo giudizio sia tanto più giusto in quanto s'accorda meglio con quello del pubblico che tende ad accarezzare.

E diciamo questo ripensando in ispecial modo ai giudizi unilaterali, che si sogliono emettere intorno a lavori che dipingono costumi crudi, ossia di carattere spiccatamente sensuale; giacchè, se è ammesso che lo scrittore attinga materia d'arte dalla vita che lo circonda, il critico che ha il vezzo di scandalizzarsi dovrebbe piuttosto e solo muover guerra alle condizioni sociali che fanno sbocciar sulle vie soleggiate i più olezzanti fiori accanto ai rifiuti più vili. D'altra parte, il dar l'ostracismo ad un'opera perchè precipuamente voluttuosa non è se non la conseguenza di un ragionamento erroneo; giacchè, se in realtà merita il qualificativo d'artistica, il lato voluttuoso non offende mai in essa il nostro senso morale e, quando ciò accade, gli è che, per un verso o per l'altro, la misura è stata oltrepassata dall'artista. Così mentre la nudità serena della statua greca non ci offende, il menomo strappo ad una veste può invece destare in noi un'impressione disgustosa. La misura, ecco la gran parola ed il gran canone estetico; e ben lo sapevano i Greci, che pur trattarono tutti i soggetti e non esitarono ad alzare qualsiasi velo, baldanzosi di un ritmo interno ed esterno infallibile; e per Platone, infatti, il brutto ed il cattivo non sono che un difetto di misura. Il terrore di offendere il gusto del pubblico conduce i Greci a porre la sordina ad

ogni espressione troppo forte; e così, nel Fedone, mentre Socrate sta morendo ed Apollodoro si pone ad urlare, a singhiozzare in modo sì violento da commuovere ognuno, il filosofo dice: « Che fate, adunque, amici? Non avevo io forse mandato via le donne appunto per paura di queste sconvenienti debolezze; perchè ho sempre sentito dire che bisogna morir con *buone parole?* »

Ebbene; gli artisti Greci inclinano a far morire i loro eroi con « buone parole ». Quei sofisti, per cui il dolore ed il piacere non ha alcuna realtà in sè, ma solo in opposizione l'uno all'altro, si fermano dinanzi a situazioni troppo audaci come vinti dal pudore di quel che è eccessivo. Il Lacoonte, dovuto pure ad un periodo in cui la scultura tende ad effetti teatrali, ha il capo rovesciato all'indietro, quasi volesse velare agli astanti l'espressione del viso contratto dal dolore. Nel dramma greco, questa preoccupazione è meno sensibile; differenza avvertita dal Lessing, allorchè ci fa rammentare appunto come nel « Filottete e nelle Trachinee » non vengan risparmiati agli spettatori gli urli ed i lamenti di Filottete e di Ercole. Ma egli interpreta ciò, dicendo che la maniera diversa con cui i Greci trattavano la scultura dalla poesia, sia epica che drammatica, dipendeva solo dal fatto che la pittura e la scultura non colgon se non un momento unico; e

quindi la scelta di esso deve esser fatta con molto acume, affinchè per la sua immutabilità la rappresentazione non corra il pericolo di riuscire spiacevole. Attraverso il dramma, o la poesia narrativa, l'artista dipinge invece dei momenti successivi, la cui impressione viene distrutta o modificata da quella che segue; sicchè, in altre parole, può dirsi che essi si armonizzino fra loro, fondendosi a vicenda.

Tutto ciò è assai importante a notarsi, perchè l'arte greca rimarrà in eterno a fondamento di ogni critica estetica, che risponda alla propria missione in essenzial modo oggettiva. Fra i critici moderni, il Taine, riandando in traccia delle sorgenti di tale ufficio, ha cercato di rimanere, circa al metodo, in una sfera rigidamente impersonale, come pure il Saint-Beuve; il quale non si è stancato mai di accrescer la propria cultura, recando in qualunque giudizio l'aiuto di basi scientifiche, di fatti incontestabili e poggiando, infine, il suo enorme lavoro su cognizioni che possibilmente gli togliessero qualsiasi carattere di sfoghi soggettivi e di gusti individuali.

Insomma, benchè non abbia mai esposto un vero sistema, si potrebbe estrarne però da suoi scritti uno compiuto che sarebbe di ottima norma per ogni critico. Se egli stesso, dunque, nonostante la ferrea disciplina a cui si era sottomesso, riuscì

più d'una volta soggettivo, ciò prova quanto importi il prefiggersi delle norme che valgano almeno a frenare delle tendenze così ovvie.

Del resto, prima ancora che in altri, noi possiamo trovare in un geniale artista, Leonardo da Vinci, i documenti più validi a sostegno della nostra tesi; chè invero la meravigliosa dualità sua pervenne alle basi di quell'esame scientifico che ha la sua radice negli « ultimi elementi delle cose ». L'esposizione del metodo è di una chiarezza e di un'importanza tanto grande, che si è molto e molto discusso se per avventura il critico non abbia in lui sopraffatto l'artista. Secondo noi, il lavoro di ragionamento ha avuto forse sulla creazione artistica una certa tal qual preponderanza; ma ci sembra ben certo, però, che quest'ultima non sia stata affatto lesa dal genio analitico. Ad ogni modo, la mirabile potenza di classificazione leonardesca è riuscita a tener sì distintamente lontane l'una dall'altra le due cose disparate, che noi possiamo valerci de' suoi consigli e d'arte e di critica, come se effettivamente ci venissero da due sorgenti diverse.

Egli ci dimostra, ad esempio, come: « l'arte non *possa* divulgare, che le scienze solo sono mentali. che con quelle il discepolo si fa seguace del maestro, e similmente fa il suo frutto; mentre quelle sono di maggiore eccellenza che non si

possono lasciare per eredità come l'altre sustanze ». Sarebbe impossibile, ci sembra, d'insistere con parole più acconce sull'individualità innata dell'artista; individualità che gli appartiene tanto più preziosamente, quanto più non è trasmissibile ad altri. Del resto, affermando, come fa Leonardo, che l'esame imparziale e paziente del proprio lavoro non deve intervenire se non a lavoro compiuto, perchè l'ardore dell'improvvisazione non deve esser turbato da un freddo giudizio, egli viene appunto a dire quel che noi sosteniamo; e, cioè, che la critica deve guardarsi dall'esercitar qualsiasi influenza sull'opera d'arte. E, poichè l'individualità dell'artista è indiscutibilmente fissata, dice sempre Leonardo, il critico non deve, nemmeno ad opera compiuta, chiedergli conto dei mezzi seguìti, ma bensì e solo dei risultati raggiunti.

Nè basta. Leonardo svolge poi vedute ancor più larghe e ancor più sintetiche. Il critico deve avere una profonda dimestichezza con la natura, rendersi chiara ragione delle sue leggi e della trasformazione ch'essa deve necessariamente subire attraverso la visione dell'artista. L'arte si lega a lei con innumerevoli rapporti; e il critico deve tutti intenderli. Si ricordi, però, che l'imitazione, fondamento di ogni arte, non deve esser mai servile; ma dinanzi ad essa l'artista deve

mostrarsi, da un lato, indipendente a traverso i propri modi di tradurre la natura e indipendente, dall'altro, valendosi degli stessi artifici che impone l'arte. E, qui, il da Vinci illustra il suo pensiero mercè l'immagine dello specchio, che riproduce il vero scomponendone alcuni rapporti; e l'esperienza, o per dir meglio, le cognizioni del critico valgono appunto a distinguer quelli, fra cotesti rapporti, che l'arte può conservare, dagli altri che essa deve fatalmente modificare. Le condizioni, che non subiscono quasi nessuna alterazione, sono nell'arte i processi psichici: e così, infatti, il lato intellettuale ed emotivo dell'uomo va sottoposto solo a un leggero mutamento, divenendo materiale artistico. La parte formale, invece, tutto ciò insomma che appartiene alla veste dell'oggetto, deve esser modificato, ma con sicura scienza della misura e dell'armonia, le quali debbono venir conservate fra una superficie e l'altra.

A questo punto sorgerà spontanea una domanda. Leonardo, esponendo tali norme intorno al dovere dell'artista e del critico, non ha egli forse inteso di fissarle per la sola pittura? E con qual diritto, allora, noi le vorremmo estendere ed imporle ai critici di ogni ramo artistico? Prima di tutto, Leonardo intendeva che dovessero servire alle tre arti sorelle: la musica, la

pittura, la poesia; se non che — e ciò si può perdonare ad un pittore — egli le applica in ispecial modo alla pittura, ch'egli sostiene esser superiore alla musica ed alla poesia, perchè può rappresentare « in un subito un concetto quale si compone nell'armonica proporzionalità della sua parte », mentre, nella poesia, « l'una parte nasce dall'altra successivamente e non nasce la succedente, se l'antecedente non muore ». Tema, che doveva poi essere ripreso dal Lessing nel suo *Lacoonte*, benchè con spirito diverso dal suo antecessore; poichè, se questi se ne giovava per dimostrar l'assoluta supremazia della pittura, il Lessing se ne vale invece per distinguere le caratteristiche delle diverse arti. Il giudizio del Lessing è prezioso in quanto che corregge, traendone tutti i possibili frutti, ciò che v'ha d'eccessivo nella bella teoria leonardesca.

Del resto, il da Vinci non è il solo che abbia fissato differenze di grado tra le diverse arti; e fra gli altri le ha poste anche l'Hegel. Il quale, però, come idealista, doveva necessariamente ritener superiore un'arte, che, secondo il suo concetto, fosse universale ed assoluta ed in cui la forma e l'idea, l'oggetto ed il soggetto, fossero inseparabili. E quest'arte, che riassume tutte quante le altre è, a detta dell'Hegel medesimo, la poesia.

Nondimeno è innegabile che, nonostante le

distinzioni e le categorie, egli abbia costruito un'Unità tra le varie arti, ponendo a fondamento della propria estetica la teoria platonica delle idee.

Lo stesso dicasi dello Schopenhauer, che, discepolo in estetica dell'Hegel, ha scritto in proposito: « L'arte ha per iscopo di esprimere un'idea, e ciò che distingue le arti diverse è il grado di obbiettività della volontà rappresentata dall'idea; da questa dipende la natura propria di ciascuna arte; chè tutte le arti, anche quelle più differenti, possono chiamarsi l'un l'altra coi loro rapporti ». Come si vede, il filosofo del pessimismo ha inteso più da vicino il nesso fra le arti, escludendone però la musica; la quale, non incarnando una riproduzione del mondo fenomenico « perchè di natura impalpabile », non può creare un accordo tra ciò che esprime, ciò che v'è di metafisico nella natura fisica e ciò che rappresenta la stessa natura fisica.

Un tentativo più moderno di porre in armonia un desiderio di classificazioni ed un bisogno di fonderle in un elemento affine, lo troviamo nello Schasler. Egli, come il Lessing, parte dal principio di divider le arti in tanti gruppi, secondo che rappresentano momenti simultanei o successivi. Al primo gruppo appartengono: l'architettura, la plastica e la pittura; all'altro, la poesia,

Ora, il tentativo di fusione dello Schasler consiste appunto in questo: che, nel primo gruppo, la caratteristica è costituita dalla simultaneità; ma, via via che, dall'architettura si arriva alla pittura, esso gruppo immette in sè degli elementi di successione che vanno invadendo un posto, sempre più importante. In ugual modo, nel secondo gruppo, prevale la rappresentazione successiva e, a poco a poco, vi trova posto anche quella simultanea; tanto, che la musica si affratella con la melodia, costituita da momenti successivi, mentre l'armonia è definita da momenti simultanei. Nel dramma pure, la descrizione delle passioni e dei fatti entra nell'ordine di successione, così come il riprodursi visibile d'un'azione è simultaneo.

Lo Schasler aggiunge poi anche un'altra classificazione, che concerne l'antitesi tra l'immobilità ed il movimento; ingegnosa variante della prima teoria. Infatti, l'essere « senza tempo » nello spazio (*intemporel*) equivale ad essere immobile e, quindi, si arriva ancora, ma per altra via, ad uno svolgersi simultaneo di cose. Se non che lo Schasler si vale di una tale variante per ispiegar la organatura di un nuovo ciclo d'arte, mostrando che le arti sono generate le une dalle altre, e, sino ad un certo punto, alcune più delle altre. L'architettura che, cronologicamente parlando, è

sorta prima di ogni altra arte, è, sempre secondo lo Schasler, la più fissa di tutte.

Questo sforzo di ascendere ad un'unità coesiva delle diverse manifestazioni artistiche non è senza valore, nè senza interesse, benchè gli si possano muover due appunti. Primo: d'essere troppo esteriore e, cioè, di tendere ad una sovrapposizione di fatti, anzichè di cercar la radice ultima ed intrinseca comune a tutte le arti; secondo: il non aver cercato un nesso sostanziale tra ogni manifestazione d'arte; il che ha allontanato lo Schasler dal coglierlo. Eppure esiste, ed è « la imitazione »; poichè ogni arte, come abbiam già detto, sorge indistintamente dal nostro rapporto col vero. L'architettura, secondo il parere di molti e dello stesso Schasler, sembra contraddire ad un tal principio; ma erroneamente. E qui — curioso a notarsi — siamo davvero ad una seconda edizione dell'uovo del Colombo; poichè l'ossatura delle caverne — primissime abitazioni dell'uomo — non ha servito forse di modello al disegno delle pareti laterali e del tetto; disegno che il tempo e la civiltà sono andati poi svolgendo? Non solo, ma anche la musica ha trovato fondamento nel vero. I varî suoni, onde è ricca la natura, come il canto degli uccelli, il sibilo dei venti e il fruscìo delle foglie, offron la sorgente di tutte le possibili modulazioni e ogni insieme di armonie.

Della scultura e della pittura, poi, di cui è ovvia la genesi dal vero, è affatto inutile parlare; e così pure della poesia, che ha per principio e per termine l'uomo.

Noi abbiamo accolto il termine generale di poesia che comprende tutta la letteratura, ma il ramo a cui precipuamente prendiamo interesse è il romanzo. Ora, essendo convenuto ch'esso deve rispondere, come opera d'arte, a norme ben precise e, poichè ha a comune con tutte le arti l'imitazione del vero, il critico può affidarsi, per giudicarlo, a misure che non errano mai.

Il romanzo è una rappresentazione della realtà, veduta e riprodotta da un cervello umano, è una rappresentazione che vive soltanto attraverso la forma con cui è espressa; talchè, in conclusione, ciò che costituisce il vero fulcro dell'arte e della critica è appunto la parola. Ma, per incarnare una visione, essa deve aderirvi, così da sembrare un tutto con quella; e l'artista si riconosce appunto da ciò: che il suo vocabolario segue la visione, continuando, per così dire, e compiendo la significazione di quella. Nè, in queste condizioni, si potrebbe invero parlare di scelta. Se la parola è la indivisibile veste della visione, essa non può esser lasciata all'arbitrio dello scrittore; ma, in pratica, gli è sempre concesso di modificarla. Ad ogni modo, l'artista è come spinto ad usare certi

dati termini sotto l'impulso d'un ritmo e la suggestione di un intimo disegno. Ci sembra, quindi, un errore quello di alcuni critici, i quali giudicano esservi vocaboli grossolani o no; poichè, in realtà, vi sono soltanto dei termini proprî alla visione che rivestono o disformi da essa, ma non più di così. Il soggetto rude, dalle tinte vigorose ed audaci, deve trovar l'equivalenza sua nella forma cruda, mentre l'idillio deve esser dipinto coi più delicati e leggiadri colori.

Vi sono, invece, artisti — come, ad esempio, il Rimbaud, il Mallarmé e il Verlaine — che si discostano da questi principii e tendono ad amar la forma per se stessa; esteti, per cui il godimento che dà la parola deve essere, immediatamente ed intimamente, legato all'eccitazione e non esser generato che in secondo ordine da un processo intellettuale. La psicometria odierna ha tentato di fissare a tal proposito dei dati più sottili e precisi; e, cioè a dire, esperimentando la misura dell'intensità delle sensazioni e del tempo di reazione — che, ben inteso, varia da un individuo all'altro — si è arrivati a determinare sino a qual grado di continuità ogni sensazione possa esser sostenuta.

L'estrema sensibilità dell'occhio, ad esempio, non sopporta una quantità troppo grande di luce, nè una quantità ininterrotta di luce sem-

plicemente viva. D'altra parte, così com'è costruito, l'occhio si adatta male a guardar lungamente e simultaneamente due linee che corrono in direzione l'una verticale e l'altra orizzontale, in forma di croce, sì che dopo alcun poco esso è costretto a volgersi verso una terza linea. Conclusioni, a cui conducono pure gli esperimenti di psicometria musicale; benchè la misurazione delle sensazioni uditive sia molto più difficile a farsi che non quella delle sensazioni visive. In primo luogo, le differenze individuali sono ancor più grandi che per le sensazioni visive; ed a questo si aggiunga poi l'impossibilità di ottener per intero il risultato di un esperimento, per il fatto che non si possono udire simultaneamente i due suoni da confrontarsi, e per le difficoltà di maneggiar gli istrumenti acustici; poichè bisogna tener conto delle rispondenze delle onde sonore fra le pareti del tímpano ed i pezzi che servono all'esperienza stessa. Si osservi, infine, che la struttura anatomica dell'orecchio è quasi più complicata che non quella dell'occhio, e si intenderà quindi facilmente quanto le esperienze che interessano l'udito siano meno sicure.

Nondimeno il laboratorio dello Stumpf, a Berlino, è quello che ottiene i migliori risultati circa allo studio sperimentale di tali sensazioni, esperienze che vengono fatte secondo un concetto

strettamente fisiologico. E, stando agli studî dello scienziato tedesco, non si può separar l'audizione musicale dalle modificazioni di ritmo della respirazione e della circolazione; in una parola, dai cambiamenti d'equilibrio del corpo nostro. Così che un ritmo interiore corrisponderebbe al ritmo esteriore dei rapporti delle vibrazioni fra loro; e, naturalmente, anche qui le esperienze sarebbero fondate su effetti di reazione e, cioè, sulla risposta dei nostri sensi agli stimoli esterni.

In modo generale, dunque, la psicometria sembra avere ormai assodato che anche la fisiologia pone l'equilibrio come base dell'estetica; equilibrio, in cui sta il vero godimento artistico; e, più su o più giù di cotesta misura, v'è senza dubbio diminuzione od esaltazione dolorosa della nostra sensibilità.

Nell'arte letteraria, queste leggi non soffron se non semplici varianti di genere, ed il processo ne è identico allorchè si tratta di produrre una reazione organica per mezzo della parola scritta o detta, e considerata quale agente di sensazioni. Tuttavia, le esperienze fatte in proposito, quasi in opposizione alle teorie degli esteti, che sono stati condotti ad esagerar la reazione generata dal vocabolo e, cioè, della parte puramente formale dell'opera artistica, si sono aggirate per lo più sino ad ora in un campo psicologico, arri-

vando così di botto ai risultati più complessi dell'eccitazione iniziale.

Circa alla parola scritta, le esperienze di B. Erdmann e del Dodge avrebbero dato la prova che la lettura dei testi conosciuti si fa più rapidamente di quella dei testi ignoti, e ciò d'accordo col fatto che, assai meglio delle singole lettere, riconosciamo la configurazione generale delle parole. Questa percezione, per così dire, in massa della parola scritta costituisce la differenza somma che corre fra il vocabolo scritto e quello verbale; vale a dire che, attraverso la forma di quest'ultimo, si ha la simultaneità delle sensazioni auditive e motrici, mentre con la parola parlata abbiam solo la successione di quelle medesime sensazioni. Nè basta; chè le parole, e dette e scritte, evocano le immagini delle sensazioni di cui sono il riflesso, come, per citare un esempio, la parola lampada ci dà l'immagine dell'oggetto che essa rappresenta. Ora, nella misura di un simile giuoco psichico, sta appunto tutta l'arte della parola. L'immagine evocata è sempre speciale, benchè ciò non avvenga per tutte quante le parole o, almeno, l'evocazione non sia spesso rapida ed immediata. I vocaboli astratti soglion tenere il lettore o l'interlocutore più assorto nel significato in sè che non spingerlo a reagire alla sensazione ricevuta col tradurla in

un'immagine; mentre, all'opposto, quelli concreti che nascon direttamente da una sensazione riverberano ognora un'immagine. Orbene, la scelta e la misura dei vocaboli, nell'uno e nell'altro caso, è di grande importanza per l'opera letteraria.

Gli scrittori in generale e, in ispecial modo, gli scrittori formali attribuiscono tutto il valore alla parola e tendono, così, a dar vita propria al vocabolo, servendosi ed abusando di quei vocaboli che chiameremo *dinamici*. Se non che, il ripeterli troppo genera il gravissimo difetto di moltiplicar le suggestioni rappresentative; e, troppo pittorici, finiscono col farci smarrire nella folla delle sensazioni evocate. I termini astratti s'accordano, invece, con l'opera scientifica e sarebbe quindi un vero errore l'usarne di soverchio in qualsiasi lavoro letterario. Non bisogna, però, nemmeno ometterli, poichè una tale omissione starebbe a significar come l'opera d'arte debba respingere ogni substrato di pensiero; e, infatti, il frammischiare in ugual misura il tessuto pittorico e rappresentativo con quello spirituale è la precipua caratteristica dei sommi ingegni.

Si potrebbe scrivere tutto un trattato sull'uso, in arte, di certe singolari categorie di vocaboli, fondandosi sull'equilibrio interno della nostra psiche. I decadenti, ad esempio, hanno veduto giusto in gran parte attribuendo ai vocaboli una

speciale importanza; e in gran parte soltanto, poichè son loro sfuggiti gl'inconvenienti di un sistema ristretto alla visione esteriore. Il vocabolo, che è fine a se stesso, è un'arma a doppio taglio, un fiore che emana un olezzo penetrante, ma che può anche recar disgusto appunto per la continuità del suo profumo medesimo. Principio, questo, a cui si riallaccian non poche altre discussioni; come, ad esempio, se sia più o meno legittimo l'abuso di terminologia che oggi suol farsi nei romanzi destinati a dipingere un ambiente particolare. A noi sembra, invero, che cotesta terminologia possa esser facilmente ammessa, purchè la monotonia originata da un soggetto unico venga rotta dalla varietà dei quadri rappresentati.

Nel *Germinal* o nella *Bête humaine* — per convalidare il nostro asserto con una citazione — avvertiamo ben poco il soverchio peso di vocaboli speciali; ma, in questi due casi, la visione dello scrittore è così compiuta, che la terminologia di certi ambienti è come una veste sua propria, senza che mai nulla vi appaia come frutto di mero dilettantesimo. Eppure Anatole France, che in una delle critiche della *Vie littéraire* aguzza contro la terminologia zoliana il proprio sarcasmo terribile, combatte in nome di essa tutto il romanzo moderno: e, secondo noi,

ha torto. Si capisce, del resto; giacchè egli, elettissimo artefice, si compiace troppo dei vocaboli, che generano un'evocazione ideale, per prediliger quelli concreti.

Nè queste nostre affermazioni contraddicono alle leggi di misura sulle quali si basa l'opera d'arte in generale e l'opera romantica in ·particolare, di cui ora vogliamo più specialmente discutere. Giacchè, se per misura s'intende ciò che non è eccessivo, come può mai essere eccessivo ciò che illumina e chiarisce un soggetto? E, d'altro lato, ad evitare ogni monotonia, interviene — lo abbiamo già detto — l'organatura equilibrata del disegno di un'opera; la quale organatura, se indispensabile per il soggetto d'ambiente a cui concede movimento e varietà, non è tuttavia meno importante per ogni altra forma di romanzo. In generale, gli episodî non debbono mai soverchiar col loro numero, con la loro importanza il fatto principale, nè, tantomeno, distrarre da questo l'attenzione del lettore; poichè esso è come il centro di una ruota a cui debbon convergere i proprî raggi. Lo stesso dicasi per le figure — alcune delle quali, benchè poche, debbono sempre emergere, mentre le altre debbon rimanere nella penombra. Le diverse gradazioni di luce gioveranno alla scala degli esseri umani, ascendendo dai più umili a quelli in cui s'incarna

il tipo più elevato della nostra individualità, così come in un laboratorio anatomico si segue, dall'embrione all'essere umano completo, lo svolgimento intero della nostra natura.

Vi sarebbero anche non poche altre osservazioni da fare a proposito di tali leggi estetiche applicate alle opere di cui abbiamo discorso; ma queste brevi pagine non hanno nè la veste, nè l'intenzione di un trattato; giacchè il loro precipuo compito è sol quello di precisare al critico un metodo oggettivo di giudizio. Così, di fronte all'opera d'arte, il critico, fidando in modalità ben sicure, non dovrebbe mai fungere se non quale commentatore, adoprandosi a dimostrare le ragioni e gli intendimenti dell'artista, cercando di diriger l'opinione del pubblico secondo le leggi organiche generali. Commentatore; ecco il vero attributo che s'adatta al critico alto e veramente compreso della propria missione; e, commentatore colto, deve rimaner superiore a ciò che può indurre in inganno la folla, non soggiacendo agli entusiasmi od alle antipatie che nascono da un istinto non corretto mercè una riprova di ragionamenti.

Il pubblico è, per natura sua, distratto ed impaziente; sicchè il critico ha il dovere di star vigile e di ben conoscere quando un'opera d'arte sia degna di un tal nome, così come deve saper indagare se certi dati canoni siano o no stati posti in atto. In fondo, il critico può propriamente identificarsi col terzo termine del sillogismo; se egli non s'accorda con gli altri due termini — le regole d'arte e l'opera d'arte stessa — vuol dire che esse non sono in armonia fra di loro. Invece, se l'accordo esiste, sta a lui il determinarlo.

L'ufficio del critico richiede, dunque, un'alta disciplina intellettuale e non senza vanto per la rinunzia che esso esige; non solo, ma è anche difficile a compiersi perchè sottintende la conoscenza di un sistema, la forza del carattere e non poca vigorìa d'ingegno. Tuttavia, noi non possiamo certamente illuderci d'aver raggiunto, nei cinque studî che precedono questa conclusione, un sì nobile ideale; bensì dobbiamo confessare di averlo perseguito forse con troppa audacia. Di una cosa, invece, siamo sicuri: di aver cercato di sceverare, con la maggior serenità d'intenti, l'opera di Antonio Fogazzaro, di Gabriele D'Annunzio, di Giovanni Verga, di Matilde Serao e di Gerolamo Rovetta. Opera, che, sotto diversi aspetti e con ben diverse grada-

zioni, risponde ai più severi canoni dell'arte e che, perciò appunto, merita tutta la nostra attenzione e tutto il nostro rispetto.

Il Fogazzaro ci appare artista, perchè l'opera sua è improntata alla visione del vero e per la felicità del modo con cui questo vero è stato espresso, riuscendo cioè efficace senza mai esser fotografico. Se non che resta a chiedersi se la visione sia stata resa con mezzi del tutto rispondenti ad una forma perfetta.

Vediamo. Seguendo il concetto che esso è più vicino al vero che non la lingua, il Fogazzaro fa un soverchio uso del dialetto; dimodochè ben si comprende come, privo d'eleganza qual'è, non sia qui il caso di parlar di scelta. Ma, in compenso, l'insieme del vocabolario è buono. Le parole pittoriche sono rare, giacchè il Fogazzaro cerca l'immagine delle cose più col disegno che non col colore ed abbondano invece le parole astratte; ma astratte sol nella sostanza, perchè esprimono sentimenti e lotte psichiche, e non nella forma, così umile e semplice da non disdire a quelle dialettali. In verità, nell'impasto di quel duplice genere di vocaboli sta il supremo pregio artistico dello stile fogazzariano; impasto, diremo, in cui è la estrinsecazione di un connubio fra sentimento e pensiero, sensazione ed idealità, che è frutto dell'arte veramente grande. Una linea direttiva

di pensiero non è rigorosamente necessaria all'opera d'arte; ma, quando esiste, ne eleva e ne moltiplica il valore. Si potrà rimproverare forse al Fogazzaro d'aver sopraffatto il lavoro estetico col pensiero filosofico-religioso e d'avergli dato un po' la forma e la gravità del sermone; tuttavia non si può non ammirare, e nell'autore e nell'opera, l'aspirazione indistruttibile verso un *glorioso porto*

Il metodo di Gabriele D'Annunzio è, invece, fondamentalmente opposto. Innamorato e, diremo quasi, cullato dalla propria acuta sensibilità del mondo esteriore, egli ha voluto che la parola rendesse per intero e nella più lucida maniera cotesta sua sensibilità, trasfondendola in altri; ma non si potrebbe davvero chiamare il D'Annunzio un esteta, nè un decadente; poichè i suoi vocaboli non hanno la loro virtù nella sonorità e nel presunto colore delle sillabe, ma bensì nella forza evocatrice dell'immagine a cui si riattaccano. Solamente, il D'Annunzio, specie in questi ultimi tempi, tende ad oltrepassare lo scopo voluto, usando parole proprie ad altre immagini od esprimenti la commozione provata, anzichè l'oggetto generatore della commozione stessa. In fondo, la forma degli ultimi libri del poeta si riduce ad un accavallarsi di sensazioni, la cui sorgente rimane troppo lontana; sicchè, leggendo,

noi rispondiamo con una vibrazione assidua troppo misteriosa nella sua causa. Per tal modo, la soverchia ricerca della parola rappresentativa rende inefficace la stessa sua potenza evocatrice. Del resto, anche per il passato, quando il suo linguaggio era più piano, il D'Annunzio ha troppo prediletto il vocabolo evocatore; ed è, questa, una qualità unilaterale del suo stile da cui ha appunto origine la monotonia che si riscontra nella sua prosa. Egli comunica, insomma, col lettore per mezzo di un istrumento unico, talchè, non rispettando la misura, viene a menomare la singolarità stessa del suo ingegno.

Il campione della misura lo troviamo, invece, in Giovanni Verga. Mentre i romanzi del Fogazzaro si vanno svolgendo in ispire sempre più larghe, quelli del Verga, all'opposto, mantengono immutabilmente delle proporzioni armoniche. La lingua non è sempre corretta, ma efficacissima; giacchè i vocaboli della prosa verghiana tendono ognora a determinare una visione iniziale e non già a suggestionarne una propria nel lettore: prosa semplice, piana e tutta sobrietà. In altri termini, la parola è, per il Maestro siciliano, come una veste aderente al corpo che ricopre e di cui disegna le linee; sicchè ogni piega ed ogni fronzolo deve essere abolito come superfluo.

Questa intonazione misurata della parola è la

caratteristica del verismo. Nel paesaggio e nei personaggi del Verga, il sole ed il calore non si vedono se non già tramutati nella linfa di una lussureggiante vegetazione: processo formale interessantissimo e rivelatore di un artista sicuro della forza della propria visione e di trasmetterla senza accentuarne l'espressione.

Ben diversa è la visione della Serao, ed altri sono i mezzi tecnici di cui ella si serve per esprimerla; visione minutissima, che abbraccia l'oggetto per ogni suo lato. Ma, poichè per tradurre sulla carta una tale visione occorrono molte parole, nell'opera sua la quantità, più che la qualità loro, dà ai vocaboli forza rappresentativa. E tuttavia nulla di fotografico; e qui sta appunto il supremo vanto della Serao. Prima di tutto, perchè un solo obbiettivo non può riprodurre interamente un oggetto, mentre la Serao lo può e lo sa; e, in secondo luogo poi, perchè quella stessa esuberanza genera un quadro caldo, pittorico, e sì fremente di vita da trasmettere la visione personale della scrittrice. Si capisce da quanto diciamo che il vocabolario della Serao è in ispecial modo concreto; ed infatti noi viviamo con lei più nel mondo esterno che non in quello interno; e le anime sue, più appassionate e più ideali, come *Suor Giovanna della Croce*, vivono o per un oggetto umano, od estrinsecano quello divino in maniera esteriore.

Quel po' di sogno, che accompagna la visione della scrittrice napoletana, scompare nell'opera di Gerolamo Rovetta o, almeno, vi si mostra assai modificato. Come s'intenderà ben di leggieri, il suo dizionario è del tutto concreto; e ciò per l'indole stessa de' suoi romanzi, così pregni del desiderio e dell'amore al benessere. Anche qui, al pari della Serao, quel genere di vocaboli potrebbe riuscir monotono, se il suo dizionario non fosse ricco delle più varie denominazioni di tutti gli interessi umani. Substrato che allontana anche dal Rovetta il rimprovero che si potrebbe muovergli d'essere un po' fotografico; perchè l'intenzione e lo sforzo suo di rappresentare un dato modo di vivere o, almeno, d'intendere la vita, dà un'interpretazione più personale a quei vocaboli un po' gretti ed opachi.

E siamo, finalmente, alla chiusa della nostra analisi. Qualunque ne sia stata la direzione, una sola però ne è la conclusione: che Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio, Matilde Serao, Giovanni Verga e Gerolamo Rovetta sono degni del nobile nome di artista.

In questa affermazione sta il miglior vanto loro e quello del paese che rappresentano.

INDICE